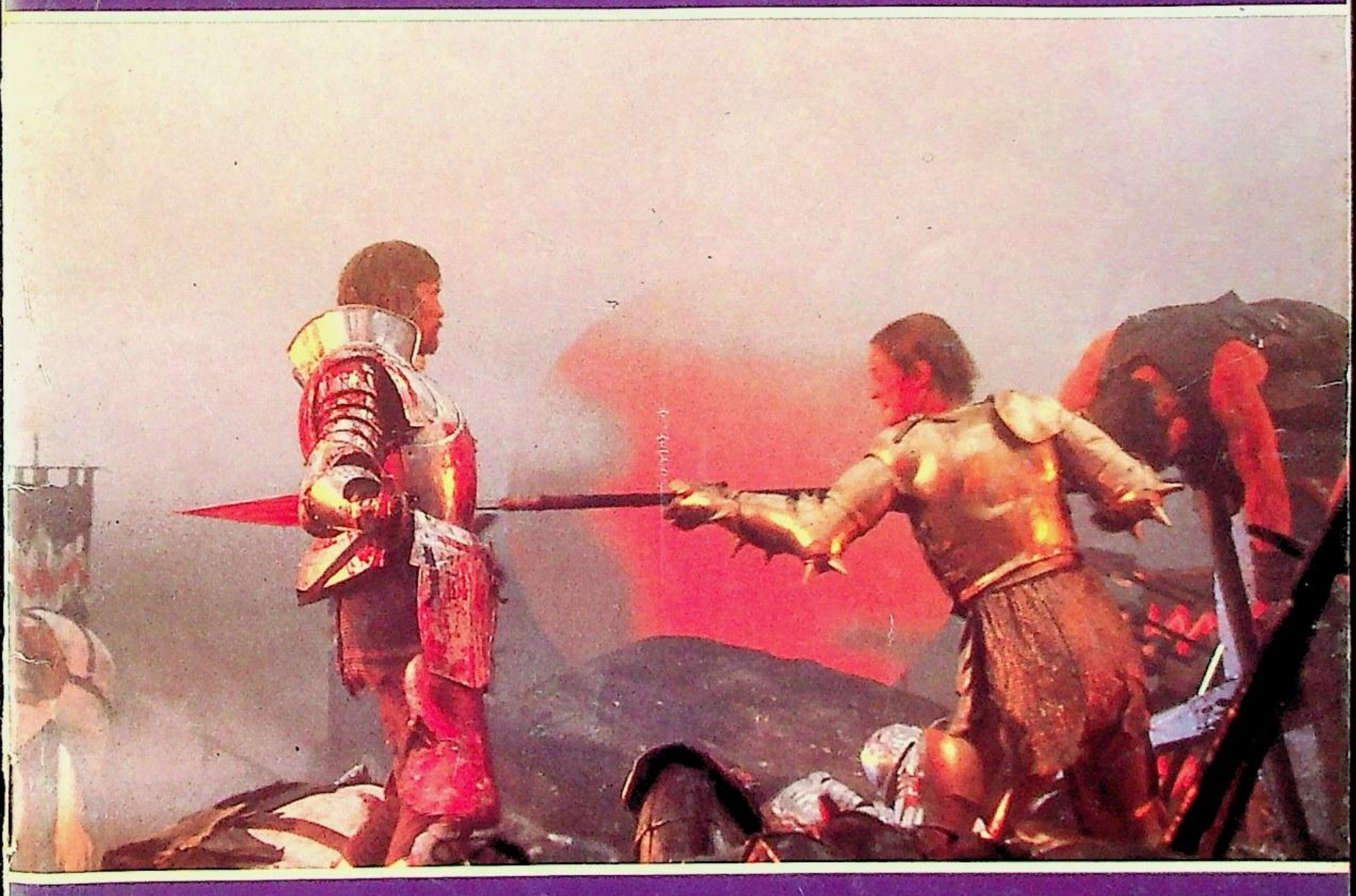
18

L'ÉCRAN FANTASTIQUE

BIMESTRIEL
18 F

LE MAGAZINE COULEURS DU CINEMA FANTASTIQUE ET DE S.F.



Desmond Davis : Le choc des titans

Excalibur

Michael Powell : Le voleur de Bagdad

Walerian Borowczyk : L'étrange cas du Dr Jekyll

Un magicien de la S.F. : Douglas Trumbull

LE N°3 EST PARU

FUTURS

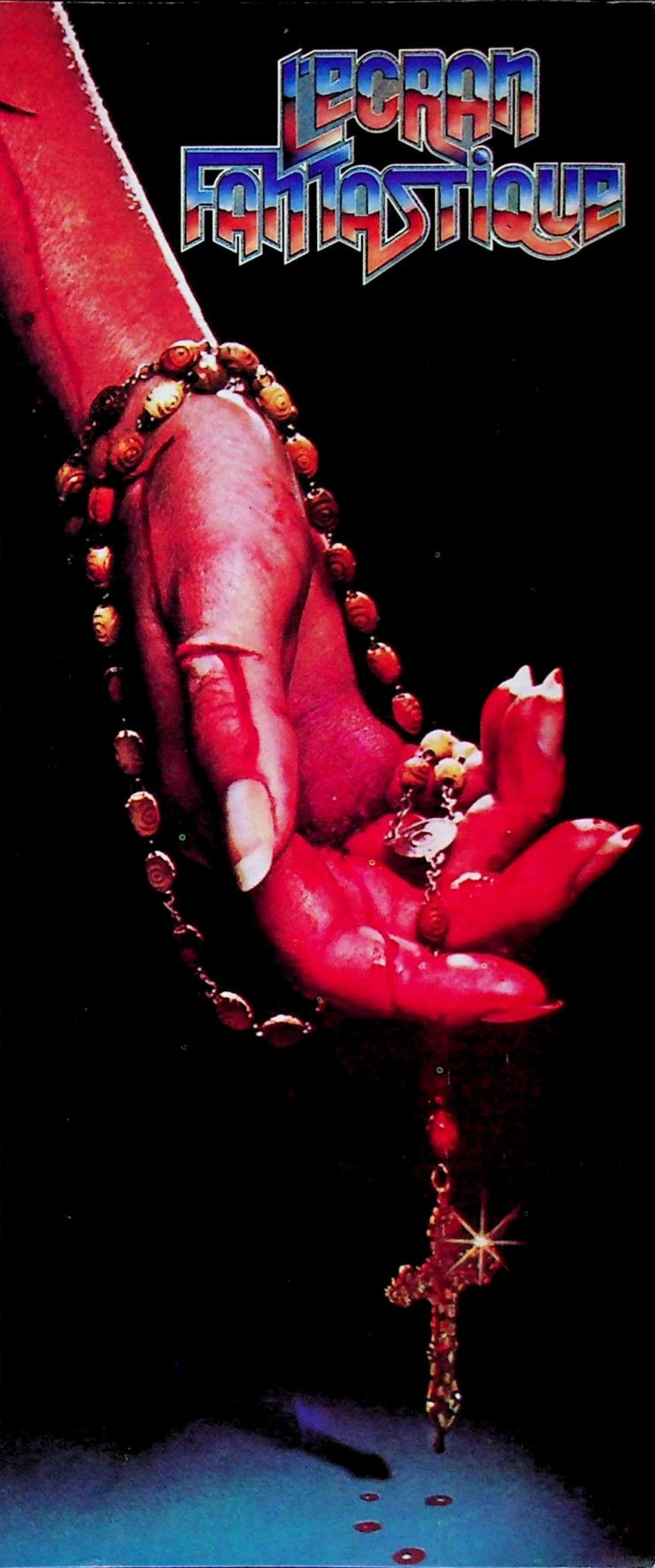
SCIENCE FICTION ET FAN … MAI 1981 – 15 F



Notre grand film concours, dont les 4 premiers classés, gagnerons un séjour gratuit d'une semaine à la N.A.S.A. (voir réglement à l'intérieur)

VIRUS

Avec: Glenn Ford – Robert Vaughn – Olivia Hussey – Masao Kusakari – Bo Svenson
Produit par Haruki Kadokawa.
Réalisé par Kinji Fukasaku.



Notre couverture :
« Excalibur », de John Boorman
(Orion Pictures)

LES ACTUALITÉS

LES ARCHIVES DU CINÉMA FANTASTIQUE

LES FILMS

LA CHRONIQUE

Superstition *de James Robertson*

MAGIE, MUSIQUE ET FANTASTIQUE

Douglas Trumbull, Ray Harryhausen, Miklos Rozsa... autant de magiciens que nous accueillons à nouveau au sommaire de l'Ecran Fantastique, dans lequel une actualité toujours en effervescence nous permet de nous entretenir avec les réalisateurs ou producteurs fantastiques du moment : Walerian Borowczyk, Jeannot Szwarc, Roger Corman et Luigi Cozzi.

Deux avant-premières également : **Excalibur**, ***projet enfin concrétisé, auquel John Boorman rêvait depuis dix ans, et*** **Murder Obsession**, ***ou le retour au fantastique d'un maître du genre.***

Un classique du cinéma, **Le Voleur de Bagdad**, ***des frères Korda, est aujourd'hui rendu d'actualité par l'hommage présenté il y a peu par la Cinémathèque Française à Michael Powell, et par la récente ressortie du film sur nos écrans. Un dossier s'imposait.***

C'est aussi l'occasion de revenir à Miklos Rozsa et à la musique de film, qui fut à l'honneur voici peu, à l'occasion du « 1er Festival International du Film Musical ». Cette manifestation permit la découverte d'un certain nombre d'œuvres appartenant à notre domaine, ainsi que la consécration de l'immense talent de la fantastique Kate Bush.

Complément indispensable de l'image filmé, la musique lui confère toute sa sensibilité, son rayonnement — et parfois, sa signification. Sans elle, une formidable possibilité d'expression — devenue une forme de communication prépondérante au sein d'un monde chaque jour plus inhumain — disparaitrait... pour ne plus laisser place qu'à la grisaille quotidienne.

C'est pourquoi nous continuerons de lui rendre souvent hommage, dans notre rubrique d'actualité musicale, qui fut une création originale de l'EF il y a 5 ans, et en consacrant des études aux grands compositeurs actuels tels Jerry Goldsmith, John Williams, Pino Donnagio, Brian May et de nombreux autres.

Présent et passé s'harmonisent une nouvelle fois, au sein de ce numéro, que nous dédions à la mémoire d'un magicien français récemment disparu : René Clair.

NB : Le souci d'amélioration technique de l'E.F. nous conduit à abandonner le « dos carré » (de nombreux lecteurs s'étant plaint du brochage précédent, certaines pages ayant parfois tendance à se détacher !) au profit de l'agraphage, procédé plus classique mais davantage fiable.

Illustrations : Nous remercions tout particulièrement pour la documentation mise à notre disposition les services de presse de : Artistes Associés, Avco Embassy, C.I.C., Emi, Warner-Columbia, Orion Pictures, Films Jacques Leitienne, ainsi que MM. Jean-Marc Lofficier, Frédéric Albert-Lévy, Walerian Borowczyk, Samuel Hadida, Simon Mizrahi, Roland Lacourbe.

COURRIER



« Fan de SF depuis l'enfance, j'apprécie le renouveau américain qui nous a donné depuis quelques années les chefs-d'œuvre du space-opera de Lucas, des aventures fantastiques comme **Alien** ou **Rencontres du 3e type**, et des divertissements comme **Superman**.
En revanche, **Flash Gordon** et ses outrances m'ont particulièrement déplu, j'espère que cette voie ne sera pas suivie par d'autres cinéastes : les effets spéciaux rétro complètement ratés (volontairement, semble-t-il), ôtent toute crédibilité au scénario d'ailleurs inexistant !
J'aimerais que vous parliez de **Raiders of the Lost Ark** de Lucas Spielberg. C'est un film qui m'attire parce que Lucas a écrit l'histoire et que Spielberg l'a réalisé. J'aimerais enfin trouver dans vos pages des interviews de comédiens interprétant des films de SF. »

Mlle Dominique Trierweiller,
94700 Maisons Alfort.

« Fidèle lecteur depuis longtemps, en plus des félicitations habituelles et ô combien méritées, je souhaiterais vous apporter quelques suggestions :
1) Création d'une rubrique Vidéofilms.
2) Dossier complet sur un cinéaste ou acteur vedette (Cushing, Lee) avec interview et filmographie.
Par ailleurs, je vous joints le programme du festival du film fantastique d'Auxerre, 4e du nom. Même la province bouge !... Il n'y a guère que la télévision qui ne s'y mette pas ou si peu ; elle a toujours un métro de retard, puisqu'elle programme maintenant les films catastrophe, en vedette il y a 5, 6 ans. Patientons... »

Bernard Pautru,
89300 Joigny.

« Je viens de voir **Frayeurs**, et j'ai été scandalisé par les coupures pratiquées par la censure. De quel droit ose-t-on, au nom de la sacro-sainte « santé morale » nous ôter toute liberté de choix ou de discernement ? Il est navrant de constater que ce sont bien toujours les mêmes qui « trinquent » de la bêtise, de l'obscurantisme des autres.
On trouve normal, par ailleurs, que certains privilégiés (les possesseurs de magnétoscopes) puissent tranquillement acheter et voir chez eux (dans leur intégralité !) bon nombre de ces films... Alors, quand on m'annonce à la TV ou à la radio que nous vivons dans une « société libérale avancée », je rigole doucement et je pense que notre « société carcérale dégénérée » a encore bien du chemin à faire ! »

M.S.

« Je me permets de vous faire part de cette question : quelle attitude peut avoir un amateur de cinéma (fantastique ou autre) envers la censure actuelle ?
Abonné depuis le n° 1 de votre revue, je sais que les divers articles de l'Ecran Fantastique sur les films soulignent souvent ce problème inadmissible.
Frayeurs comme **L'enfer des zombis**, souffre de nombreuses coupures dont la plus flagrante est la scène de la perçeuse...
Il serait important que les spectateurs ne restent pas des moutons-consommateurs car c'est la liberté d'expression qui est en jeu dans cette affaire.
Il serait temps de trouver des moyens efficaces pour lutter contre cette censure cinématographique. Nous pourrions envisager : la création d'une association de défense (pétitions, lettres, informations à la presse...), harcèlement des spectateurs par des lettres envers les distributeurs, demande de remboursement partiel du prix de la place à la caisse du cinéma en prouvant les coupures du film...
Je propose ces quelques idées, mais certains lecteurs connaissent peut-être d'autres possibilités... Il ne faut plus que le travail des censeurs soit facilité par un immobilisme des spectateurs, montrons-leur que nous ne sommes pas d'accord ! »

Maurice Baluet,
69600 Aullins.

« Votre revue est vraiment d'une grande qualité, et je ne regrette pas de m'y être abonné. Entre autres, j'apprecie énormément la rubrique « Sur nos écrans » : ces critiques/informations sont d'un grand intérêt pour nous provinciaux, car il est nécessaire d'être informé le mieux possible, en toute objectivité, sur les films à voir, et j'aimerais que vous étoffiez encore davantage cette rubrique. »

Jean-Luc Lombard,
34170 Castelnau-le-Lez.

Jusqu'au 1er juin :

11e FESTIVAL DE PARIS DU FILM FANTASTIQUE : GRAND CONCOURS D'AFFICHE

• A l'occasion du 11e Festival (novembre 81) est lancé un grand concours de poster ouvert à nos lecteurs. • Les maquettes devront être déposées avant le 1er juin à Media-Presse Edition, 92 Champs-Elysées Paris 8e • L'œuvre sélectionnée deviendra le « poster officiel » du Festival, et son lauréat sera primé. Tous renseignements : 745.62.31.

Magazine bimestriel de cinéma
publié par **Media Presse Edition**
92, Champs-Elysées, 75008 Paris (Tél. : 562.03.95)

Directeur de la publication : Alain Cohen.

Direction rédactionnelle : Alain Schlockoff.

Secrétaire de rédaction : Dominique Haas.

Comité de rédaction : Bertrand Borie, Frédéric Lévy, Christophe Gans, Dominique Haas, Pierre Gires, Jean-Marc Lofficier, Gilles Polinien, Alain et Robert Schlockoff.

Correspondant à l'étranger : Alan Jones, Mike Child, Phil Edwards (G.-B.), Danny De Laet (Belgique), Salvador Sainz (Espagne), Jean-Marc et Randy Lofficier (USA).

Publicité. Publi-Ciné
92, Champs-Elysées, 75008 Paris
(Tél. : 562.75.68)

Collaborateurs : Marthe Cascella, Sylvie Casper, Alain Gauthier, Kathy Karani, Danièle Grivel, Olivier Billiottet, Roland Lacourbe.

Maquette : Pierre Chapelot.

Documentation : Daniel Bouteiller.

Abonnements : Media Presse Edition
92 Champs-Elysées, 75008 Paris
Tarifs : 6 numéros : 86 F (Europe : 94 F)
Autres pays : nous consulter
(voir bulletin d'abonnement page 80)

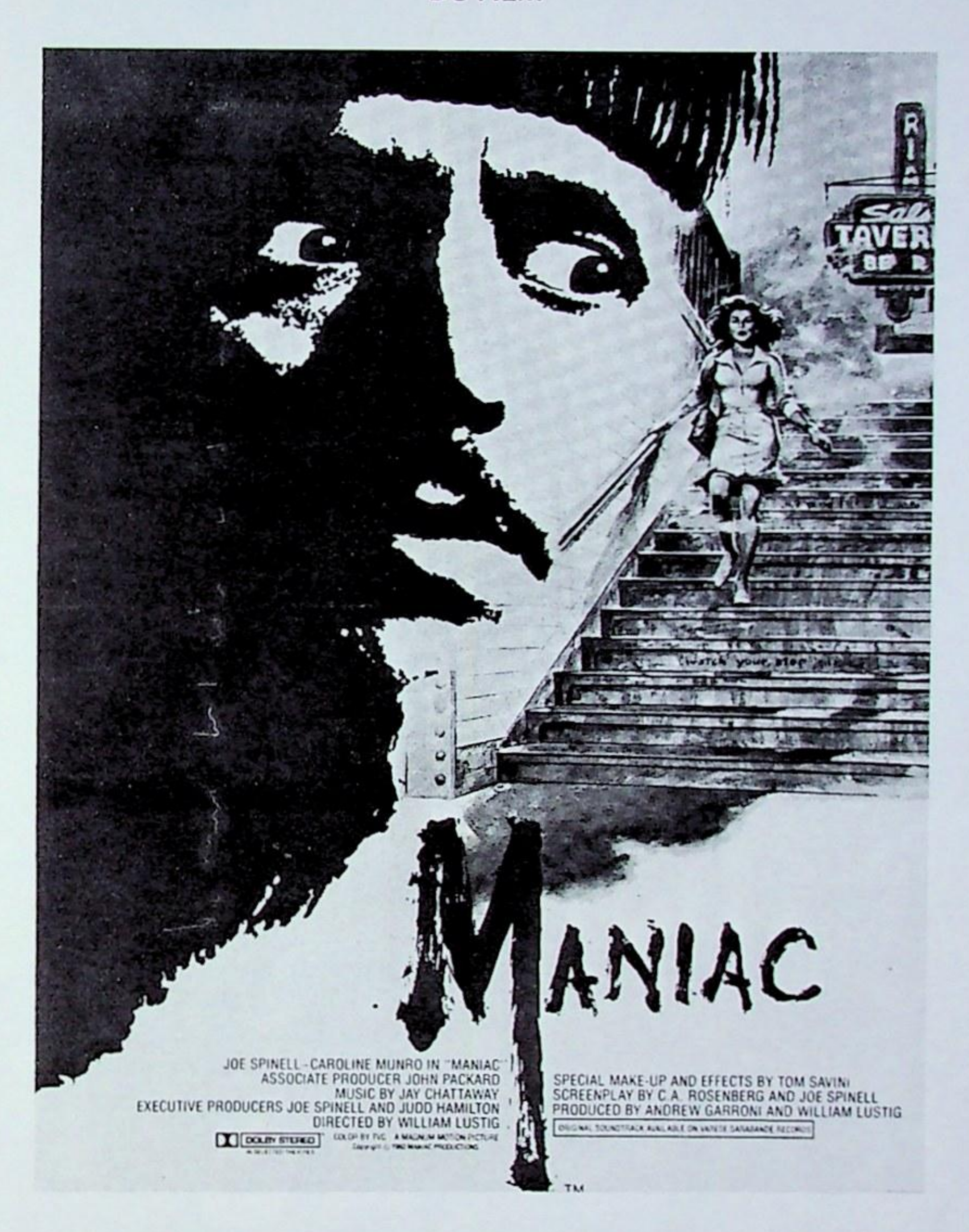
Commission paritaire : n° 55.957 Printed in France.

Ce numéro a été tiré à 15 000 exemplaires.

L'Ecran Fantastique n° 19
paraitra en juillet

OFFRE SPÉCIALE AUX LECTEURS DE « L'ÉCRAN FANTASTIQUE »
DISPONIBLE À PARTIR DU MOIS DE JUIN
AU PRIX PRÉFÉRENTIEL DE 450 F

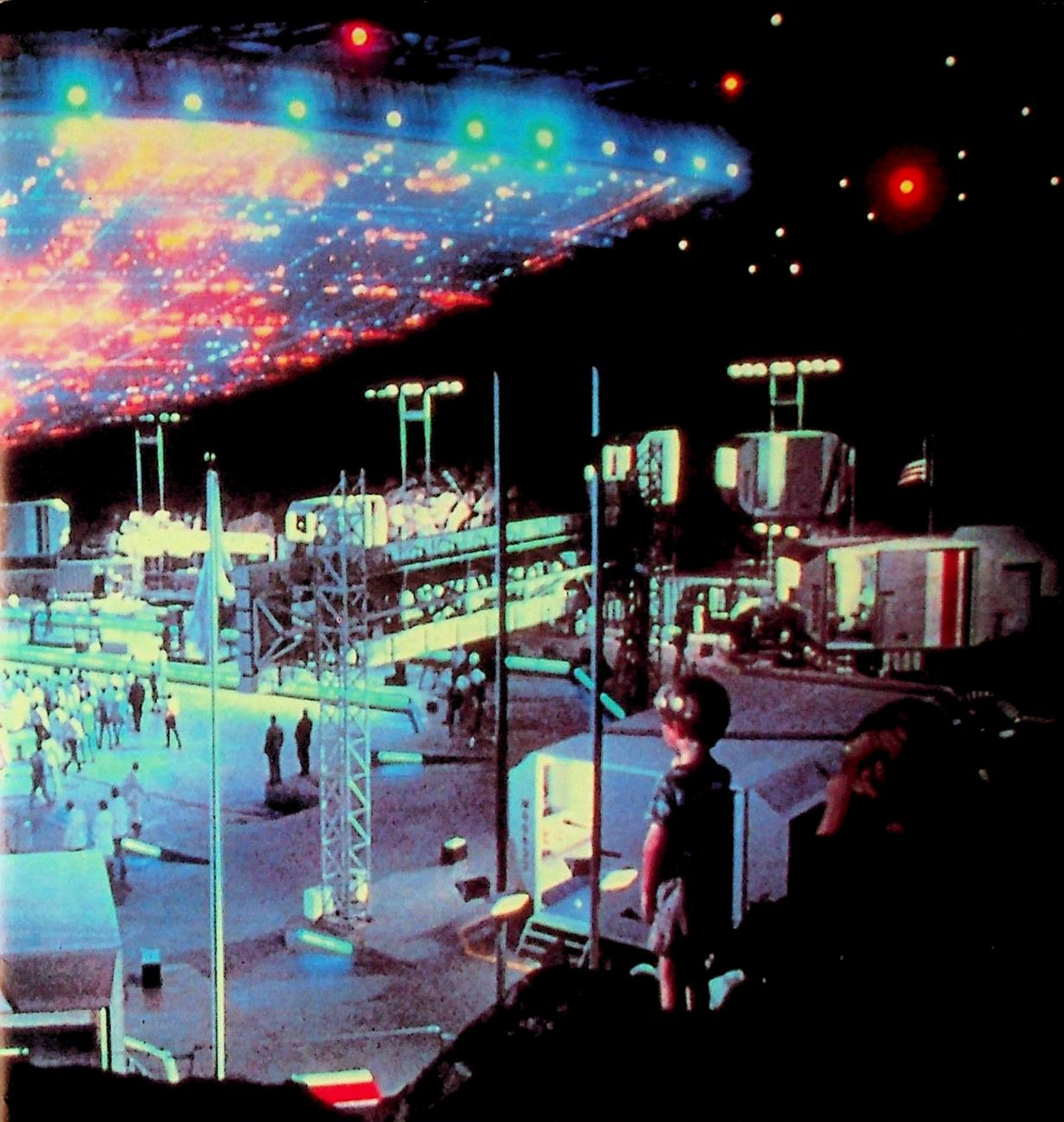
VIDÉO-CASSETTE (V.H.S. ou BETAMAX)
version originale intégrale (sous-titres Français)
DU FILM



Maniac est un film d'horreur explicite, dû au talent du jeune réalisateur américain William Lustig. Il est de ces films-cauchemar qui, tout à la fois, vous donnent envie de quitter précipitamment la salle et vous rive à votre fauteuil, plus sûrement que si vos pieds étaient cloués au sol. C'est une manière d'expérience dans le mauvais goût, toute aussi éprouvante (en sa première partie, du moins) que le fut, en 1975, la projection de **Texas Chainsaw Massacre**.
On y retrouve le même climat maladif, le même souci d'agresser de toutes parts le spectateur par des images soigneusement enlaidies (l'usage du 16 mm est, on le sait depuis le mémorable film de Tobe Hooper, un facteur de crédibilité supplémentaire et dote l'action d'un caractère très « reportage »), par un environnement sonore à la limite du soutenable et fourmillant de trouvailles (stridences diverses, moteur d'hélicoptère, turbine d'avion à réaction, bruits de la rue amplifiés à outrance, hurlements des victimes, mugissements du tueur accompagnant les scènes de caméra suggestive), environnement enrichi par la prodigieuse partition musicale de Jay Chattaway.
Maniac plonge le spectateur dans un climat de cauchemar éveillé, climat qui ne se relâche quelque peu, dans la seconde moitié du film, que pour mieux nous piéger dans l'abomination des dernières images.

PUBLI-CINÉ - 92, Champs-Elysées 75008 PARIS - 562-75-68


Les trucages
du cinéma
de science-fiction
DOUGLAS
TRUMBULL



Lors de conférences de presse pour le lancement de **Rencontres du troisième type**, Douglas Trumbull, le maestro des effets spéciaux, mentionna la parenté spirituelle entre le technicien d'effets spéciaux contemporains et le magicien classique, comparaison appropriée puisque tous deux sont spécialisés dans la transformation de la réalité. L'analogie devient encore plus convaincante après **Star Trek**. Devant faire face à des impératifs sans précédent dûs aux effets spéciaux, ainsi qu'à une limitation impitoyable du temps de réalisation, une armée de quelques deux cents maîtres illusionnistes entama une lutte à grande échelle pour achever la production compromise. Malgré des prédictions contraires, l'impossible fut accompli.

Bien avant la conférence de presse de mars 78 qui marqua les débuts de **Star Trek**, la Paramount avait contacté Douglas Trumbull avec l'intention de lui donner la supervision des effets spéciaux. Trumbull était, de toute évidence, le choix qui s'imposait pour cette tâche. Véritable magicien de la lumière, et un des premiers à appliquer la technologie de l'ère spatiale aux effets photographiques, Trumbull s'était fait la main sur **2001 : l'Odyssée de l'espace**, et avait plus tard écrit, dirigé et supervisé les effets de **Silent Running**. Sa compagnie, la Future General Corporation, était en outre une filiale de la Paramount. Trumbull déclina toutefois l'offre de

travailler sur **Star Trek.** Il était déjà plongé jusqu'au cou dans **Rencontres,** et projetait de faire par la suite un film employant une nouvelle technique inventée par lui. Le seul autre superviseur d'effets spéciaux dont les qualifications approchaient celles de Trumbull était John Dykstra, le vétéran de **Star Wars,** mais il travaillait déjà sur une autre production. En fin de compte, la Paramount décida de collaborer avec Robert Abel et Associés, une firme d'effets graphiques prestigieuse. La compagnie Abel commença alors à réunir équipement et personnel. Douglas Trumbull, entre temps, acheva son travail sur **Rencontres**, et se lança immédiatement dans la préparation d'une bobine de démonstration destinée à lui assurer l'appui de la Paramount pour la réalisation d'un long métrage utilisant son nouveau procédé. La Paramount refusa sa proposition et mit la Future General au rancart. **Star Trek** était commencé depuis presque un an quand des rumeurs persistantes concernant les effets spéciaux commencèrent à faire surface. Bien que des millions de dollars aient déjà été dépensés, pratiquement aucun métrage utilisable n'avait été réalisé. La Paramount devait maintenant faire face à la très réelle probabilité que le film ne serait pas achevé à temps ; la crise atteint son apogée lorsque la Paramount et Abel se séparèrent.

Douglas Trumbull prit alors la relève comme superviseur des effets spéciaux, alors qu'il ne lui restait que neuf des vingt-et-un mois prévus pour la réalisation du film. Sans aucune possibilité d'erreur ou de retard, Trumbull et son associé de longue date, Richard Yuricich, réunirent l'équipe de **Rencontres**, et engagèrent John Dykstra et sa firme Apogée, Inc. Presque cinq cents plans d'effets spéciaux furent produits, plus qu'il n'en avait jamais été fait pour un film, et en moins de la moitié du temps consacré à **Star Wars** ou **Rencontres**. Une semaine avant la première mondiale à Washington, les trucages optiques n'étaient pas encore achevés. La copie définitive du film ne fut au point que la veille de la première. Mais le travail était fait.



entretien avec
DOUGLAS TRUMBULL

Il est notoire que vous avez, au début, refusé net de faire Star Trek. Et pourtant, des mois plus tard, quand la production connut de réels problèmes, vous avez décidé de prendre la relève. Qu'est-ce qui vous a fait changer d'avis ?

Pour tout dire, le projet ne m'avait jamais vraiment intéressé. A l'époque où la décision finale de faire **Star Trek** a été prise, j'étais en train de mettre la dernière touche à **Rencontres**, et j'avais beaucoup de difficultés avec la Paramount. J'avais un contrat exclusif avec elle, mais la Paramount ne semblait pas vouloir de moi comme metteur en scène, et elle ne voulait pas non plus me laisser explorer d'autres possibilités. Je m'étais alors juré que **Rencontres** serait la dernière fois que je travaillerais sur des effets spéciaux pour un autre metteur en scène, la dernière fois aussi que je serais forcé de rendre des services qui n'étaient pas inclus dans mon contrat. Comme je refusais de faire les effets de **Star Trek** et que John Dykstra était totalement absorbé par la préparation de **Altered States**, la Paramount décida de travailler avec Robert Abel. Il lui fallut plusieurs mois pour s'apercevoir que la compagnie Abel n'avait pas l'expérience requise de la production de longs métrages. Dick Yuricich fut engagé comme médiateur entre Abel et le studio, de façon à ce que la Paramount ait quelqu'un à portée de main qui puisse la renseigner sur les problèmes particuliers aux effets spéciaux. Elle m'utilisa aussi comme caisse de résonance car il y avait une clause dans mon contrat disant que je serais consulté de temps en temps à propos des projets de longs métrages. Je fus donc aussi le médiateur avec le groupe Abel, mais sans réellement intervenir dans le processus de création, et, en fait, ils avaient beaucoup d'idées très intéressantes. Mais comme je venais de travailler sur **Rencontres**, je savais bien qu'il faudrait beaucoup de temps pour les réaliser.
Dans le courant du mois d'août 78, j'ai même offert de *faire* les effets de **Star Trek** avec Dick Yuricich — avec, incluse dans le « marché », la clause que la Paramount me libérerait de mon contrat avec elle une fois le film achevé. Mais la Paramount ne prit pas la situation au sérieux et refusa mon offre. Quand finalement nous avons conclu un contrat favorable aux deux parties, la situation était telle que la Paramount était prête à engager n'importe qui.

A quelle époque était-ce ?

Il y a eu, en fait, une période de transition pendant laquelle j'ai accepté un contrat de trois mois, en janvier, février et mars 79, et simplement en tant que conseiller. Dick Yuricich était déjà engagé, et mon idée était d'obtenir d'Abel la responsabilité du tournage des plans avec les miniatures et les « matte paintings », chose qui ne semblait pas être de leur ressort, et de leur abandonner tous les effets graphiques et la partie optique qui étaient leur fort du temps où ils travaillaient dans la publicité. Nous pensions que cela résoudrait les problèmes. Nous avons donc réouvert le studio Glencoe, où nous avions filmé la plus grande partie de **Rencontres**. Mais plus le temps passait, plus il devenait évident qu'Abel et son équipe ne seraient pas capables de finir la part du film qui leur avait été attribuée. Le premier mars, Abel avait abandonné, et nous avions repris le projet intégralement.

A en juger par ses réalisations antérieures, le groupe Abel semblait avoir les connaissances technologiques nécessaires pour tourner Star Trek. Est-ce qu'ils sont tombés dans un excès de sophistication, ou est-ce qu'ils avaient des ambitions au-dessus de leurs moyens ?

Il y avait plusieurs raisons à cela. L'une d'entre elles était qu'un certain nombre de leurs publicités télévisées avaient été réalisées par des gens de talent qui avaient entre temps quitté la compagnie.
Mais la raison principale était, je crois, leur approche globale du projet. Ils ont fait des tentatives passionnantes d'un niveau technologique très avancé, tentatives qui ont en particulier nécessité l'invention d'une technique de programmation *extrêmement* complexe, permettant d'utiliser simultanément autant de caméras que l'on voulait grâce à un ordinateur central. Ils ont aussi fait installer un système de reproduction électronique donnant la représentation graphique de tous les modèles. Grâce à ce système, il était possible de programmer la taille et l'échelle d'un modèle, la manière dont il était monté sur son

pilon, l'endroit où devait se trouver son centre de gravité, sa vitesse de déplacement, ainsi que toutes les informations concernant la caméra et les objectifs ; ce système permettait aussi d'afficher la représentation graphique tri-dimensionnelle du modèle sur un tube cathodique. L'idée d'utiliser ce système les enthousiasmait beaucoup car ils pensaient pouvoir programmer tous les mouvements de caméra sans avoir à toucher un modèle ou à regarder dans le viseur d'une caméra. Le programmateur pouvait imaginer et prévoir le déplacement d'un modèle, déplacement qui était ensuite traduit en termes d'interaction de mouvements entre le modèle lui-même et la caméra. Ces interactions étaient enregistrées sur un disque souple qui était transmis à une autre partie du studio où les modèles étaient filmés en contrôle électronique. Le problème était que les opérateurs de prises de vue ne pouvaient pas du tout agir sur la caméra ou sur le modèle si quelque chose clochait. Si bien que, s'il arrivait que le programmateur n'avait pas prévu que, à un certain angle, le magasin de la caméra heurterait le plafond de la cale, alors les gens sur le plateau ne pouvaient pas re-programmer l'ordinateur sur le champ. Le tournage du plan tout entier devait être annulé, et une note demandant la reprogrammation du plan était envoyée au studio principal, ce qui pouvait prendre des jours. Outre ces problèmes, ce procédé négligeait le fait qu'un plan d'effets spéciaux est en fin de compte l'aboutissement d'un système très complexe d'appréciation esthétique ; or, sur un tube cathodique, où le modèle vous apparaît sous un aspect schématique, il est impossible de connaître sa couleur, sa texture ou son échelle.

« C'est grâce à la réunion de l'équipe de Rencontres du 3e type, *que nous avons pu mener à bien les effets spéciaux de* Star Trek *».*

Un autre problème fondamental de leur approche était qu'ils projetaient de filmer chaque image de manière statique, de façon à ce qu'elle soit toujours parfaitement nette. Ils n'ont pas tenu compte du fait que le temps de pose était très long, mais que la caméra, elle, fonctionnait quand même à environ 24 images seconde, et que, des images parfaitement nettes engendrent un certain effet stroboscopique, surtout quand le mouvement est rapide. Vous n'avez pas cet effet quand votre caméra fonctionne à grande vitesse parce qu'il y a toujours un certain flou naturel qui est enregistré lorsque l'obturateur s'ouvre, et qui tend à atténuer le passage d'une image à l'autre. C'est pour cette raison que tous les systèmes que *nous* utilisons ont été conçus pour incorporer ce flou naturel.

De plus, tout le projet avait été vendu comme une grosse production avec des effets en 70 mm ; mais ils n'ont jamais été capables, en treize mois, de mettre en marche leurs caméras de 70 mm. Abel avait tout le matériel utilisé pour **Rencontres**, mais ils n'avaient ni l'organisation, ni l'expérience.

Une fois que vous avez pris la relève, avez-vous dû réunir tout un nouveau matériel ?

Non, nous avons récupéré notre matériel d'origine en même temps qu'une partie de celui qu'Abel avait commencé à faire fabriquer. Nous avons réuni presque toute l'équipe de **Rencontres**. Le film a été entièrement restructuré d'un point de vue visuel. Il y avait un « storyboard » de la plupart des séquences à effets spéciaux, mais ces dernières étaient incompréhensibles du point de vue de la mise en scène, de l'échelle des modèles et des angles de prises de vues. Si bien que nous avons dû ré-écrire un « storyboard » basé sur la compréhension de ce qui peut être vraiment réalisable avec les modèles : la distance jusqu'à laquelle on peut s'en approcher, la vitesse de déplacement des caméras, les angles de prises de vues et les éclairages adéquats.

En outre, nous avons dû réaménager nos studios. Lorsqu'il était tout à fait opérationnel, le studio Glencoe comportait un bâtiment administratif pour l'unité des effets spéciaux, trois « truca », un stand de mise au point optique, un stand pour les caches, des pièces pour les « matte paintings », des bancs pour le montage, un appareil de reproduction de 65 mm noir et blanc pour les essais et les caches, et des ateliers complets de construction mécanique et de menuiserie. Il y avait aussi un plateau principal, avec un travelling relié à un système de contrôle électronique.

Nous savions que cela ne suffirait pas, aussi avons-nous loué le studio Maxella, à deux rues de là, et équipé cinq plateaux de toutes sortes de travellings et de systèmes de prises de vues. Maxella avait aussi deux bancs d'animation Oxberry, une chambre noire pour le développement couleur, un petit atelier pour la construction des modèles, et une salle de projection pour le 35 et le 70 mm. Nous nous sommes également installés dans un bâtiment voisin, le studio Beach, qui devint le département artistique et abrita le rotoscope et les ateliers d'animation ainsi que ceux de tous nos dessinateurs et illustrateurs.

Puisque la plus grande partie des prises de vues était achevée avant votre arrivée, quel a été votre apport créatif au film dans son ensemble ?

Cela a été en fait un apport assez important. La marche de Spock dans l'espace, par exemple, a été transformée à cent pour cent par rapport à la séquence filmée sous la supervision d'Abel. Les deux versions commencent de la même façon ; l'Entreprise est bloquée à l'intérieur de V'ger et personne ne sait ce qui se passe ; Spock met alors une combinaison spatiale et sort du vaisseau. Dans la première version, quand Kirk découvre que Spock est sorti, il sort le chercher, se fait prendre dans une masse d'organismes de type sensitif, et est presque tué. Bien sûr, Spock revient et le tire d'affaire, et les deux hommes continuent leur exploration des différentes parties de V'ger.

Le problème était que Bob Wise, Dick Kline et Bob Abel n'arrivaient pas à s'entendre sur la façon de photographier V'ger. Ils ont donc fini par construire ces décors monstrueux de l'intérieur de V'ger ; puis, ils ont passé des jours entiers sur le plateau à suspendre des gens au bout de fils, et à faire de laborieuses prises de vues, et il y avait des tas de choses qui clochaient. D'abord, les combinaisons spatiales étaient horribles et auraient fait hurler de rire les spectateurs. De plus, ils avaient beaucoup de problèmes avec les reflets sur les masques des astronautes. Et je trouvais que cette histoire de Kirk qui se faisait prendre dans cet organisme interne de protection brisait totalement le déroulement de l'histoire.

On dirait qu'il s'agit du **Voyage fantastique.**

C'était exactement comme dans le **Voyage fantastique**, quand Raquel Welch se fait attaquer par les anticorps. Ils avaient fait de la marche dans l'espace une version littérale et simpliste d'une idée qui, dans le scénario, était étonnante. Bien qu'ils aient eu déjà dépensé un million de dollars sur cette séquence, je voyais bien que cela allait coûter à peu près la moitié de notre budget total pour les effets spéciaux, rien que pour la récupérer. Je leur ai donc conseillé de tout recommencer à zéro ; une fois que tout le monde a été d'accord, j'ai ré-écrit une séquence de marche dans l'espace basée sur des idées que je pensais réalisables dans le temps qui nous restait. J'avais décidé de ne pas utiliser Kirk du tout, et de ré-écrire la scène comme une aventure de Spock, un voyage psychédélique et accéléré à travers les images et les souvenirs emmagasinés par V'ger sur son chemin.

Ma dernière suggestion était de faire toute une série de plans de ce que Spock voyait, alternant avec des contrechamps de 180 degrés sur les acteurs, le tout relié par les reflets sur le masque de Spock. En utilisant ce procédé, nous pouvions tourner beaucoup de plans sans utiliser trop les acteurs. Nous avons filmé ce que Spock voyait, et nous l'avons imprimé derrière lui à l'envers ; le même métrage avait ainsi double emploi. J'ai aussi écrit le dialogue et j'ai engagé Tom Cranham pour qu'il nous aide à écrire le « storyboard » correspondant.

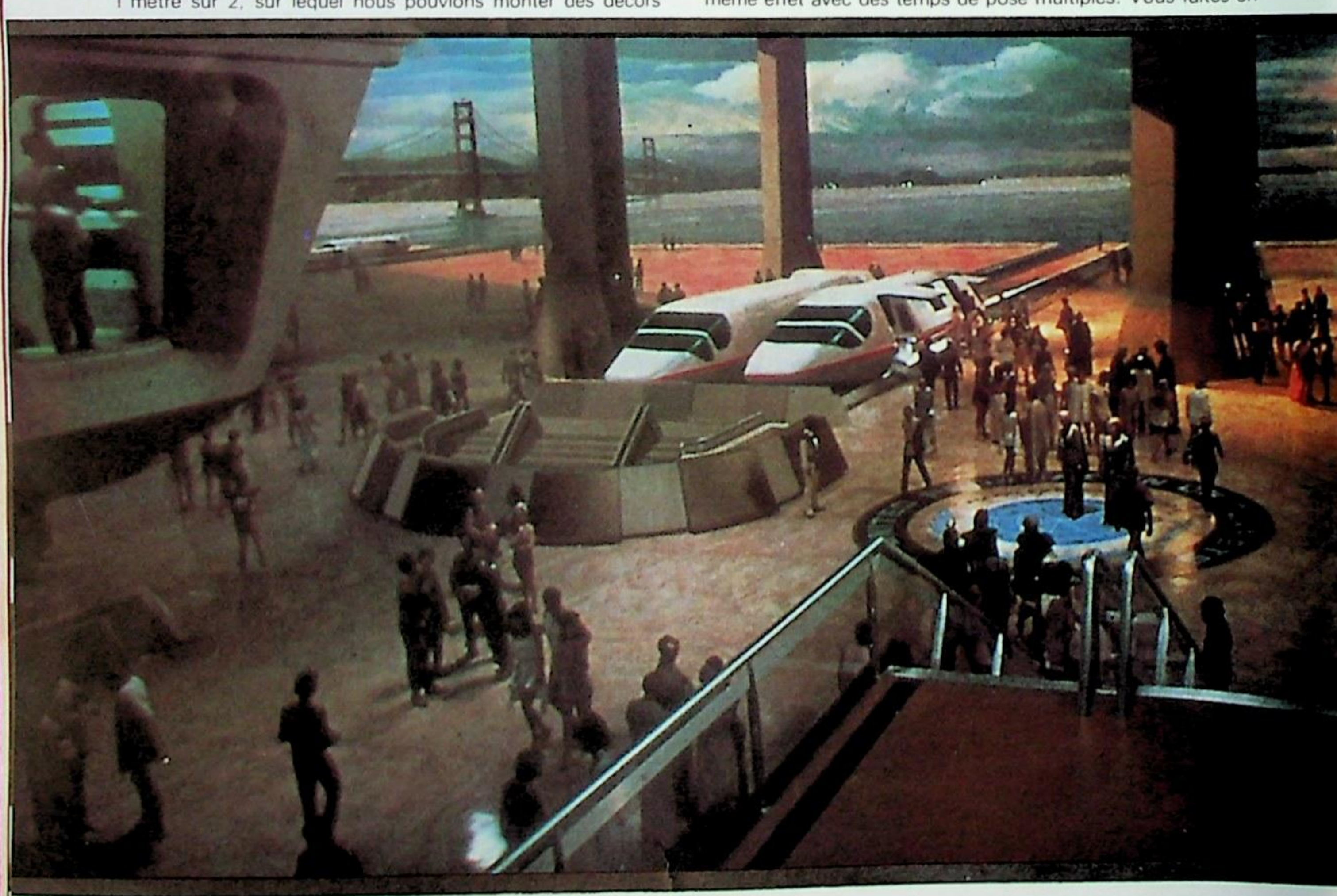
A quelles autres parties avez-vous contribué de façon notable ?

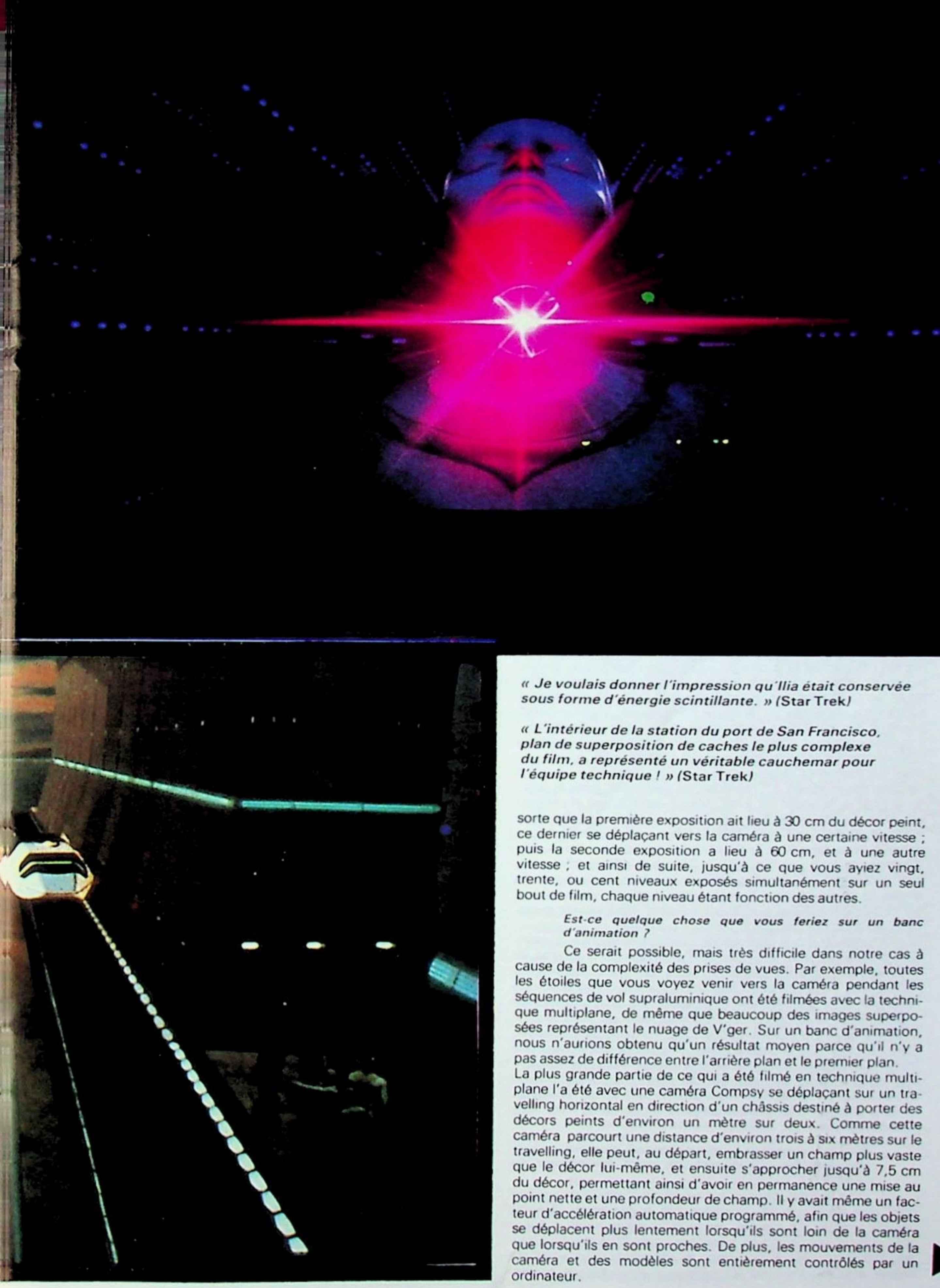
J'ai beaucoup travaillé à dessiner le nuage qui entoure V'ger, et l'idée m'est venue graduellement que ce nuage devrait avoir une forme particulière, qui lui donnerait un intérêt dramatique. Cela ne pouvait pas être juste un morceau de coton ; il devait avoir une forme qui permette différents angles de prises de vues. Ce que je voulais plus particulièrement, c'était quelque chose qui suggère des noyaux d'énergie, reliés et entrelacés,

une série complexe de formes quasi transparentes disposées autour d'un point central. J'ai d'abord expérimenté sur une tige verticale sur laquelle j'avais fixé un groupe de fils de fer recourbés et peints en blanc. Nous avons fait tourner cette tige, et nous l'avons éclairée avec un flash stroboscopique qui se déclenchait tous les quarts de seconde ; chaque temps de pose comptait environ cent ou deux cents flashs, créant un flou contrôlé qui donnait son volume au nuage. Puis nous avons recourbé les fils un peu plus, et nous avons fait un autre essai.
J'ai donc décidé de faire une autre petite expérience pour voir s'il était possible de remplacer les fils de fer par un décor peint, et de déplacer la caméra par rapport à celui-ci, plutôt que l'inverse. Nous avons donc monté un appareil Polaroïd sur un bras tournant, et nous avons déplacé la caméra autour du décor, en suivant un arc de cercle et toujours en utilisant la même technique d'éclairage stroboscopique pour lui donner du volume. Le décor n'était même pas peint ; il était juste dessiné au crayon gras blanc sur du papier noir, mais cela vérifia la théorie selon laquelle nous pouvions faire une prise de vue poursuite tout en maintenant une perspective correcte.
J'ai alors fait tirer les meilleures épreuves Polaroïd au format 40 × 50 cm, et j'en ai utilisé une comme modèle pour un décor peint à l'aéro ; nous l'avons photographiée sur le banc d'animation, et cela nous a plu. Nous avons alors commandé la construction d'un matériel spécial pour les prises de vues. L'équipement consistait en un support de caméra pivotant sur un axe central et couvrant un arc de cercle de 120 degrés. Ce support était monté sur un long bras de statif percé de trous, de sorte qu'il était possible de monter une tête de caméra standard à n'importe quelle distance de l'axe central ; ce bras était actionné par un moteur pas à pas qui lui permettait d'avancer, de reculer, et d'être commandé par ordinateur. Nous avions aussi un système ingénieux qui consistait en un câble à enroulement automatique qui reliait le décor peint à la caméra, et en une tête de lecture électronique qui transmettait en permanence les coordonnées exactes au bloc de mise au point automatique. Nous avons aussi monté sur le support une tête panoramique standard, contrôlable par ordinateur, et sur cette tête, une caméra ; puis nous avons construit un grand châssis de 1 mètre sur 2, sur lequel nous pouvions monter des décors éclairés soit de devant, soit de derrière. Nous avons peint à l'aéro des silhouettes de nuages, et commencé à faire des prises de vues Polaroïd afin de déterminer les angles de prises de vues.
Après cela, nous avons fait des essais sur un film de long métrage en utilisant des techniques d'exposition multiplane, afin d'accumuler environ quarante ou cinquante prises de vues de nuages ; mais nous avons découvert que le mouvement tendait à détruire l'échelle. J'ai alors décidé que le mieux était de filmer les décors immobiles ; et, s'il devait y avoir mouvement, de l'introduire sur le banc d'animation. Nous avons fini par photographier un assez grand nombre de décors sur film Polaroïd PN, positif et négatif.
Nous pouvions vérifier sur le positif que nous avions ce que nous voulions, et ensuite utiliser le négatif pour tirer des épreuves du format 40 × 50 cm que nous retouchions manuellement. Les impressions combinées finales étaient obtenues à partir de différents éléments de nuages positifs et négatifs, le tout combiné avec des éclairages, des filtres couleur et des décors peints à l'aéro.

Vous avez mentionné plus haut l'utilisation d'une technique dite multiplane. Qu'est-ce, au juste ?

La première caméra multiplane a été construite dans les années 30 par Walt Disney, mais notre utilisation de celle-ci est quelque peu différente. Le système utilisé par Walt Disney consistait en une série de panneaux en verre qui se déplaçaient sur un axe nord-sud et est-ouest, et étaient couplés avec une caméra se déplaçant dans le sens de la hauteur par rapport à ces panneaux. Disney a eu recours à ce système dans un certain nombre de ses dessins animés, et, bien qu'il ait travaillé sur des décors peints sans relief, la technique multiplane créait une illusion de profondeur de champ.
Si vous aviez toute une série de panneaux en verre, proches et éloignés, et que vous déplaciez la caméra à travers ceux-ci, les objets dessinés sur ces panneaux sembleraient suspendus dans l'espace. Bien entendu, il est impossible de faire cela car on ne peut passer à travers ces panneaux, mais on peut obtenir le même effet avec des temps de pose multiples. Vous faites en





« Je voulais donner l'impression qu'Ilia était conservée sous forme d'énergie scintillante. » (Star Trek)

« L'intérieur de la station du port de San Francisco, plan de superposition de caches le plus complexe du film, a représenté un véritable cauchemar pour l'équipe technique ! » (Star Trek)

sorte que la première exposition ait lieu à 30 cm du décor peint, ce dernier se déplaçant vers la caméra à une certaine vitesse ; puis la seconde exposition a lieu à 60 cm, et à une autre vitesse ; et ainsi de suite, jusqu'à ce que vous ayiez vingt, trente, ou cent niveaux exposés simultanément sur un seul bout de film, chaque niveau étant fonction des autres.

Est-ce quelque chose que vous feriez sur un banc d'animation ?

Ce serait possible, mais très difficile dans notre cas à cause de la complexité des prises de vues. Par exemple, toutes les étoiles que vous voyez venir vers la caméra pendant les séquences de vol supraluminique ont été filmées avec la technique multiplane, de même que beaucoup des images superposées représentant le nuage de V'ger. Sur un banc d'animation, nous n'aurions obtenu qu'un résultat moyen parce qu'il n'y a pas assez de différence entre l'arrière plan et le premier plan.
La plus grande partie de ce qui a été filmé en technique multiplane l'a été avec une caméra Compsy se déplaçant sur un travelling horizontal en direction d'un châssis destiné à porter des décors peints d'environ un mètre sur deux. Comme cette caméra parcourt une distance d'environ trois à six mètres sur le travelling, elle peut, au départ, embrasser un champ plus vaste que le décor lui-même, et ensuite s'approcher jusqu'à 7,5 cm du décor, permettant ainsi d'avoir en permanence une mise au point nette et une profondeur de champ. Il y avait même un facteur d'accélération automatique programmé, afin que les objets se déplacent plus lentement lorsqu'ils sont loin de la caméra que lorsqu'ils en sont proches. De plus, les mouvements de la caméra et des modèles sont entièrement contrôlés par un ordinateur.

Comment se fait-il qu'Apogee ait participé au tournage du Star Trek ?

Le film **Altered States** s'est heurté à de gros obstacles, et le metteur en scène prévu a été remplacé alors que le film était encore en pré-production. Quand le projet du film a refait surface, Apogee n'y travaillait plus dessus, ce qui était parfait pour nous car cela libérait Dykstra et son équipe. Nous leur avons offert un contrat de participation, et ils l'ont accepté.

Quelle a été leur participation ?

Environ trente pour cent des effets ont été réalisés par Apogee. Ils ont fait la séquence d'ouverture avec les croiseurs Klingon et la station spatiale Epsilon 9, la sonde qui explore l'intérieur de l'Entreprise, et tous les plans de l'extérieur de V'ger. Ils ont aussi fait l'éclair à l'intérieur de V'ger, les torpilles photoniques et la plupart des « visuels » de l'Entreprise.

Quel genre de rapports aviez-vous avec Apogee ? Est-ce que vous leur avez juste donné les séquences à filmer et les avez laissé faire ?

Oui, en général. Ils avaient réussi à tourner **Star Wars** sans notre aide, si bien qu'il me semblait mal venu de m'immiscer dans leurs affaires. Apogee a travaillé presque entièrement sous la direction de Bob Wise.

Vous travaillez exclusivement en 65 mm avec des caches noir et blanc en haut contraste ; Apogee utilise le format 35 mm de Vistavision, et des « bluescreen mattes ». Est-ce que vous avez eu des problèmes pour vous entendre ?

Pas trop. Nous avons essayé de tirer partie au maximum des différences. Nous avons fait, par exemple, toute la partie du film avec l'Entreprise parce que le modèle de ce dernier avait une surface blanche et brillante qui aurait causé d'énormes problèmes pour les masques à Apogee. La lumière diffusée par l'écran bleu se serait réfléchie sur le vaisseau, et aurait fait des trous dans les caches. Malgré tout notre équipement sophistiqué, nous avons eu du mal à faire des caches décents de cette maquette ; avec l'écran bleu, cela aurait été impossible.

Beaucoup de gens ont participé à la création des miniatures. Qui a fait quoi ?

La plupart des modèles ont été construits dans le cadre d'un sous-traité avec Magicam, une filiale de la Paramount. Ils ont fait l'Entreprise et la cale où il se trouve au début du film, le croiseur Klingon, la navette spatiale Vulcain, le standard galactique, et toutes les petites navettes que l'on voit pendant la séquence dans la cale où se trouve l'Entreprise. Magicam avait construit des modèles spectaculaires, mais certains d'entre eux n'étaient pas assez grands. Je ne critique pas Magicam, car ils suivaient les indications qui leur avaient été données.
Mais ces dernières reposaient sur des erreurs réelles quant à l'échelle des modèles. L'Entreprise, en particulier, avait le quart de la taille qu'il aurait dû avoir. Même dans **Silent Running**, qui était un film à petit budget, notre vaisseau spatial avait 7,80 mètres de long ; dans **2001**, la Découverte avait 16 mètres de long. Mais dans **Star Trek**, l'Entreprise avait à peine plus de 2 mètres de long ; et il a été extrêmement difficile d'obtenir, non seulement un degré suffisant de détail, mais aussi les angles de prises de vues, la profondeur de champ et l'éclairage qui convenaient. Nous avions notre propre département miniatures qui a fait une part importante du fignolage.
Ils ont construit à une plus grande échelle une section du standard galactique, pour la séquence d'amarrage de la navette. Ils ont aussi fait une miniature du salon des commandants de l'Entreprise, et ils ont beaucoup participé à la construction de l'intérieur de V'ger. Apogee avait aussi son propre atelier de miniatures où ils ont construit l'extérieur de V'ger et Epsilon 9. C'étaient deux très grands modèles, merveilleusement détaillés.
Greg Jein avait été engagé à la dernière minute pour construire les miniatures pour la séquence de la marche dans l'espace, et il avait aussi travaillé sur l'intérieur de V'ger. Greg s'était chargé de l'astronef principal dans **Rencontres**, et il venait de travailler deux ans sur **1941**, aussi avais-je de la chance qu'il soit libre juste au bon moment.

Dans la séquence de la navette spatiale, comment les scènes avec les acteurs ont été mises à l'intérieur du modèle ?

Elles ont été filmées sur un plateau tendu de velours noir, puis elles ont été projetées par transparence dans la navette spatiale. Le modèle, qui avait quelques pieds de long, était muni d'une ouverture à l'arrière ; dans les scènes où l'on voit Kirk et Scotty à l'intérieur, le panneau arrière avait été enlevé, et la navette avait été montée, avec un bloc de projection par transparence, sur un mécanisme qui permettait aux deux de se déplacer ensemble sur un travelling. Ce que vous voyez est en fait une image projetée par transparence à travers l'ouverture.

Comment avez-vous compensé le changement de perspective quand le modèle passe devant la caméra ?

Les scènes avec les acteurs ont été filmées avec une caméra déconnectée du réseau électronique, donc il n'y a pas de changement là. Nous avons néanmoins réussi à créer un subtil changement de perspective intégré aux prises de vues du modèle en mettant de minuscules feux de position dans le plafond du modèle, et en faisant trois prises de vues différentes pour chaque plan. Nous avons fait une première prise de vue du modèle non éclairé, avec uniquement les images projetées par transparence. Puis nous avons enlevé l'écran de projection par transparence, et nous avons éclairé de face le modèle. Pour la troisième prise de vues, nous avons allumé les feux de position et n'avons filmé seulement qu'eux. Bien que la perspective sur les deux personnages ne change pas, elle semble en fait changer parce que les feux de position derrière eux changent vraiment de perspective par rapport au modèle.

Pourriez-vous nous parler de l'évolution de la conception de V'ger ?

Pour tout vous dire, aucun d'entre nous ne raffolait de la conception de Robert Abel et de son équipe. C'était un objet noir, en forme de cigare, qui ressemblait à un étrange poisson. l'idée n'était pas très intéressante, aussi avons-nous tout redessiné. D'une part, nous n'aimions pas l'idée que V'ger s'ouvre comme une grande coquille ; l'idée sous-jacente était que V'ger était une sorte d'organisme qui identifiait l'Entreprise et l'absorbait, idée que je trouvais bonne, mais à la réalisation de laquelle personne n'avait réfléchi. Et puis, il devait y avoir toute une série de plans généraux de l'Entreprise en train d'explorer tous les coins bizarres à l'intérieur de V'ger. Une des choses que j'ai faite a été de limiter cette exploration afin de ne pas passer trop de temps sur quelque chose sans grand intérêt dramatique. Au lieu de cela, nous avons différé l'exploration de V'ger jusqu'à la marche de Spock dans l'espace, qui était rapide et nettement plus effrayante.
Syd Meade a fait la plupart des dessins de la version finale de V'ger. La miniature elle-même a été construite à Apogee, en huit ou dix grandes sections. Nous avons incorporé des formes bizarres, de façon à ce que, lorsqu'on contemple l'objet par en-dessus, on croit voir des visages menaçants. En ce qui concerne le ventre de V'ger, nous voulions qu'il ait une ouverture d'un type original. Aussi avons-nous engagé Ron Resch qui fait toutes sortes de dessins de structures tri-dimensionnelles. Il se présenta avec une ébauche du ventre de V'ger, qui consistait en une série de six cônes à facettes et avec deux extrémités, qui se recouvraient les uns les autres de façon à ce que, lorsqu'ils tournaient ensemble, un iris hexagonal s'ouvrait et se fermait rythmiquement. C'était si compliqué que personne ne put le dessiner ; nous avons dû en faire un modèle pour arriver à nous le représenter.

Apogee a réalisé l'extérieur de V'ger, et votre équipe, l'intérieur. Comment cela se fait-il ?

Cela n'a pas été vraiment prémédité, mais puisque nous nous occupions de la marche dans l'espace, à l'intérieur de V'ger, nous avons continué à travailler sur l'intérieur. Il nous a fallu du temps pour décider si l'intérieur serait fait avec des « matte paintings » ou au laser. En fin de compte, comme nous étions pressés par le temps, nous avons construit une énorme miniature, et nous l'avons filmée dans de la fumée. Pendant longtemps, cet intérieur figura de façon assez vague dans le « storyboard », un peu comme un antre caverneux sans dessin précis, et je ne pouvais pas faire travailler Syd Meade sur l'intérieur de V'ger avant qu'il n'ait fini son travail à Apogee sur l'extérieur.
Quand arriva le moment, il avait déjà élaboré un style bien à lui, ce qui facilita les choses. Syd fit alors une série d'illustrations qui reprenaient certaines de mes idées, et quand nous avons eu décidé du style, je partageai les tâches en deux. Greg Jein et son équipe étaient chargés de l'ensemble ; l'atelier de modèles à Maxella s'occupait de l'orifice dont l'articulation devait être actionnée avec un moteur. Quand les deux parties du projet eurent été finies, nous avons conçu un système de superposition des images.

Pourquoi avez-vous décidé de filmer cette miniature-là dans de la fumée ?

Nous n'étions pas sûrs que nous voulions faire cela, mais il nous est apparu, en fin de compte, que c'était la seule façon de la rendre crédible, de lui donner une échelle correcte et une perspective dans l'espace. A l'origine, l'intérieur de V'ger était truffé d'ampoules électriques miniatures ; mais l'emplacement de ces ampoules, ainsi que leur taille — elles étaient un peu trop grosses — leur ôtaient de leur crédibilité. Nous avons eu à la dernière minute l'idée de percer la miniature de billions de trous, et d'y glisser des fibres optiques. Grâce à ces dernières, nous avons réussi à créer une impression d'échelle massive.

Comment vous y êtes-vous pris pour réaliser votre nouvelle conception de la séquence où Spock sort dans l'espace ?

Quand nous sommes arrivés à cette séquence, la production tirait à sa fin ; j'avais quelques vagues idées de ce que je voulais faire, mais les « storyboard » que nous avions faits étaient encore assez imprécis. J'ai alors téléphoné à Bob McCall, et je lui ai demandé s'il voulait faire des esquisses pour nous. Heureusement pour moi, il venait juste de finir une énorme peinture murale au centre spatial de Houston et il était libre. Il accepta de collaborer, et quelques semaines plus tard il se présenta avec une douzaine de peintures de grande échelle, pleines d'idées étonnantes.

Parmi ces illustrations, j'ai choisi divers éléments que je savais être réalisables, puis j'en ai fait des esquisses assez simplifiées, et je les ai données à Greg Jein qui se lança dans un programme

« La cadence accélérée du tournage des effets spéciaux de Star Trek nous a amené à innover et à inventer de nouvelles techniques. »

accéléré d'élaboration de modèles. Puis j'ai fait une ébauche de « storyboard » qui englobait tous ces éléments. Mais au fur et à mesure que j'ajoutais des éléments, je changeais constamment d'idée quant à la place et la vitesse de déplacement de chacun d'entre eux.

La durée des prises de vues a été décidée assez arbitrairement, mais l'estimation de la vitesse de déplacement de chaque élément était très délicate. J'ai découvert que si nous filmions avec un objectif de 50 mm sur une caméra, et que, si nous déplacions cette dernière de 30 cm toutes les seize images et à une vitesse constante, nous pourrions utiliser les mêmes variables pour filmer un autre élément avec une caméra différente. Nous pouvions ainsi filmer à des moments différents, sur des caméras différentes, et avec des gens différents qui ignoraient ce que donnerait la prise de vues complète.

Greg a fait, pour une certaine séquence, une série d'environ cinquante planètes et lunes de couleur, de taille et de texture différentes ; je voulais qu'elles soient alignées symétriquement, de façon à ce que les mêmes planètes et les mêmes lunes soient disposées de la même manière à droite et à gauche ; mais il s'avéra impossible de les aligner et de les éclairer convenablement. Nous avons donc fini par filmer seulement trois ou quatre lunes d'un côté, puis nous les avons ré-utilisées pour l'autre côté grâce à un trucage optique, et nous avons fait de même pour les caches.

Nous avons tout essayé, y compris les plus incroyables tricheries. J'avais en tête d'entourer Ilia d'étoiles filmées en technique multiplane, à la fin de la séquence de la marche de Spock dans l'espace. Il n'y avait jamais assez de plans différents dans l'espace, et de symétrie. Nous avons alors choisi une des prises de vues filmées en technique multiplane ; nous en avons fait huit impressions superposées, quatre normales et quatre renversées (la gauche étant à droite), tous les quatre pieds étant désynchronisés par rapport aux autres, le tout étant filmé avec un épais filtre à brouillard et du « gel » bleu sur les spots du plateau ; le résultat fut un couloir de lumières, tri-dimensionnel, et tout à fait impressionnant.

Comment avez-vous fait Ilia dans cette scène ?

Nous avons fait faire un moule de plâtre très détaillé de la tête et des épaules de Persis Khambatta, et nous l'avons monté sur un mannequin. Puis nous avons essayé différentes manières de projeter des effets de texture et de lumière sur son visage. Je voulais donner l'impression qu'elle était conservée sous forme d'énergie scintillante, mais nous n'avons obtenu aucun résultat satisfaisant par cette méthode. Je savais néanmoins que cette boule d'énergie à son cou allait devenir le centre d'attention, aussi j'ai décidé de faire une séance de photographie pour voir ce qui en résulterait. Nous avons éclairé très soigneusement le mannequin, et nous avons élaboré un mélange de lumières bleues, rouges, en halo, et nous avons obtenu des photos étonnamment belles. Nous les avons faites agrandir au format 40 × 50 couleur, nous les avons retouchées, puis re-filmées sur le banc d'animation en y ajoutant le mouvement.

Après que nous ayons eu réuni tous les éléments nécessaires, j'ai essayé de voir comment les superposer et les combiner. A la toute dernière minute, nous avons découvert comment surimprimer les reflets sur le masque de Spock, en montant un objectif fish-eye Nikon de 8 mm sur l'appareil de projection directe équipé en 70 mm. Grâce à ce procédé, nous avons projeté le métrage de la marche dans l'espace sur un dôme en plexiglas d'un diamètre de 90 cm, recouvert de matière pour projection par transparence ; nous avons alors re-photographié l'image déformée, puis nous l'avons sur-impressionnée sur le masque de Spock qui était toujours immobile à l'intérieur de l'image.

Pourquoi cela ?

C'était la seule limitation de la nouvelle séquence de la marche dans l'espace. Le masque de Spock et les caches du décor pour les contrechamps devaient être immobiles. Nous avons fait venir Leonard Nimoy et Bill Shatner pour quelques jours, et nous avons pris des gros plans d'eux dans une combinaison spatiale montée sur une armature en acier, fixée au casque et au dos pour que chaque prise de vues soit faite dans la même position.

Les gros plans de cette séquence étaient ainsi limités à environ cinq angles de prise de vues différents. Nous avions un angle A, un angle B, un angle C, et ainsi de suite. Nous pouvions fabriquer autant de plans que nous voulions en combinant un certain arrière plan avec, disons, un premier plan filmé sous l'angle B, le masque de Spock filmé sous l'angle B, un cache réalisé sous l'angle B, toutes les combinaisons devant être faites avec le même angle. Nous avons pu augmenter le nombre de gros plans et de plans subjectifs avec des prises de vues en pied d'un astronaute miniature d'environ 60 cm de haut. L'équipe de Dykstra l'avait conçu, ainsi que le système de contrôle à distance de l'articulation de ses bras et de ses jambes.

Est-ce qu'en fin de compte vous avez tourné avec de vrais acteurs en combinaison spatiale ?

J'ai inventé un système qui nous permettait d'utiliser un acteur comme si c'était un modèle. Nous avons engagé un spécialiste de prothèses, et il nous a dessiné un harnais rigide spécialement conçu pour la doublure avec qui nous avons filmé ces séquences. Ce harnais recouvrait la plus grande partie de son torse, et il y avait des points d'attache permettant de le visser à un poteau en acier d'un diamètre de 7,5 cm. Avec ce système de harnachement, nous pouvions monter notre doublure sur un pivot d'acier relié à une grue, et le déplacer, l'articuler comme nous l'entendions. Nous l'avons fait manœuvrer devant un écran bleu processeur, afin d'avoir un cache de lui, et nous avons utilisé ce métrage pour certaines séquences dans le standard galactique, et aussi pour la séquence où l'Entreprise est en cale.

Les trucages d'éclairs semblent être nombreux dans la séquence à l'intérieur de V'ger, et vous avez passé beaucoup de temps à filmer de véritables décharges à haute tension. Est-ce qu'il y en a beaucoup dans le film ?

Non, pas beaucoup. Les arcs à haute tension sont difficiles à contrôler ; la plupart des trucages d'éclairs ont été réalisés en combinant des techniques d'animation ; on faisait des dessins au crayon très fin sur du papier blanc, puis on tirait de ces dessins des films haut contraste, on les photographiait sur le banc d'animation en utilisant des temps de pose différents et des « gels » de couleurs différentes.

Grâce aux techniques d'animation, nous pouvions contrôler exactement l'endroit et le moment où nous voulions l'éclair, ainsi que son intensité, sa couleur et sa durée. Le seul véritable éclair que nous ayons utilisé se trouve dans la séquence de la marche dans l'espace où nous avons fait des trucages avec des décharges électriques à l'intérieur de bacs remplis de Krypton, de néon et d'autres gaz. Nous avons filmé cet éclair avec un film 35 mm rapide, puis nous avons eu recours à la technique d'expositions multiples et à des trucages optiques. La boule qu'Ilia porte à son cou a aussi été réalisée par ce moyen pour les derniers plans de la séquence.

Pourriez-vous nous parler un peu des « matte paintings », et en particulier des deux plans de San Francisco ?

Nous voulions un grand plan d'ensemble qui indiquerait tout de suite qu'il s'agit de San Francisco dans trois cents ans. Bien sûr, nous avons dû utiliser le Golden Gate Bridge, un des points de repère les plus reconnaissables de la planète, mais ce n'est pas le Golden Gate Bridge que nous connaissons. Au contraire, nous l'avons redessiné, de sorte que ce n'est plus une route, mais une espèce d'étrange système de circulation pneumatique. Nous avons trouvé un angle de prise de vues depuis une colline qui domine Golden Gate Bridge, et nous avons filmé ce dernier en panoramique.

Puis nous avons renversé l'image, la gauche étant à droite, pour créer une impression de dépaysement, et Matthew Yuricich a peint presque tout le reste.

Dans le plan final, on a de l'eau réelle à gauche du pont, et de l'eau peinte à droite. Le haut du pont a été entièrement peint, et nous avons surimposé des petits véhicules qui se déplacent sur des tubes pneumatiques. La station de trams aériens et la ville dans la distance sont entièrement peintes. En fait, toute la ville est différente ; les immeubles et les quais ont été supprimés, et la plage rendue à son état primitif. Le tram aérien est un modèle filmé en contrôle électronique, puis mixé. Le plan suivant, à l'intérieur de la station, est le plan de superposition de caches le plus complexe du film.

Nous avons construit une grande aire sur un des plateaux de la Paramount, avec des fausses colonnes, et nous avons filmé tous les acteurs qui s'y trouvaient depuis un angle pré-établi. Puis, comme cette aire n'était pas assez vaste, nous avons déplacé les caméras et refilmé la scène de manière à ce que nous puissions raccorder cette section avec ce qui avait déjà été filmé. Tout le reste était peint, sauf l'arrivée du tram aérien qui a été réalisée avec un modèle. Le plan de l'arrivée du tram a été un cauchemar pour l'équipe du département optique, car le tram devait projeter une ombre mouvante sur le mur afin de l'intégrer au décor.

Vos planètes ont-elles été réalisées à l'aide de « matte paintings », ou par projection sur un dôme ?

Les deux. Les prises de vues de la terre au début du film ont été réalisées sur le banc où l'on fait les caches. Mais à la fin du film, nous avons essayé une technique différente. Don Moore avait peint un grand décor représentant des masses d'eau et de terre. Ce décor était à la fois très détaillé et abstrait, bien qu'ayant l'air réel. Une transparence de grand format en avait été faite et était projetée sur un gros dôme blanc, en même temps qu'une autre transparence de nuages. Les nuages ont été faits en répandant du talc sur du papier noir posé à terre. Nous avons photographié cet assemblage, nous en avons fait un agrandissement peint à l'aérosol afin d'y ajouter un peu de nuance et de détail.

Puis nous avons fait une transparence à partir de cet agrandissement. Outre ces deux transparences, il y avait une troisième composante créée à partir de la diapositive des nuages ; de cette dernière, nous avons tiré un négatif très peu contrasté, pour que les nuages soient d'un gris léger. Cet élément a donc été intercalé entre les deux transparences, pour que les nuages gris soient directement sous les nuages blancs, et ressemblent à des ombres sur la surface de la planète. En photographiant le dôme en oblique, les nuages semblaient être hauts au-dessus de la planète. De plus, en ajustant les transparences et en déplaçant les ombres, on pouvait modifier la position apparente de la terre par rapport au soleil.

Pourriez-vous nous parler de la séquence de la transcendance à la fin du film, quand Decker se fond avec V'ger ?

Nous étions pressés par le temps, et j'ai essayé de faire quelque chose de pas trop compliqué du point de vue technique. Il y avait le « stroyboard » d'Abel qui était incroyablement élaboré ; cette extraordinaire transformation devait avoir lieu un peu comme une chrysalide qui devient papillon, avec de grandes ailes et autres éléments diaphanes.

C'est Bob Swarthe qui a inventé la plupart des détails de la séquence de la transcendance. Les premiers plans sur Decker et Ilia, au début de la phase de transcendance, ont été filmés avec des acteurs sur un plateau et des phares d'atterrissage au xenon très puissants, qui les éclairaient par derrière afin de créer un effet de halo intense. Puis, quand l'effet commence à envelopper Decker, nous avons eu recours à une série très complexe de motifs moirés superposés qui créaient cette extraordinaire enveloppe scintillante de pure énergie lumineuse. Tout cela a un air terriblement tri-dimensionnel, mais en fait le trucage a été fait avec des décors plats sur le banc d'animation, et surimposé ensuite sur la photographie de plateau.

Plus tôt dans le film, comment est-ce que vous avez filmé la destruction des croiseurs Klingon ?

Cela a été réalisé par John Dykstra et son équipe à Apogee, et ils ont utilisé différentes techniques, tel que le balayage au laser. L'équipe d'Abel avait projeté de faire exploser les modèles, comme dans **Star Wars**. Mais nous ne voulions pas de cela car notre idée était que V'ger s'empare de ces croiseurs et les emmagasine, un peu comme des informations. Nous avons donc décidé de créer un effet qui balaie le vaisseau d'un bout à l'autre, et qui transforme un objet tri-dimensionnel en une forme lumineuse à deux dimensions qui est absorbée par V'ger.

Nous avons même matérialisé cette idée dans le dessin de l'intérieur du vaisseau Klingon, bien que le plan soit si rapide que l'on n'a pas le temps de réaliser ce qui arrive.

Ce que le décor avait d'unique était son organisation sur six niveaux indépendants et montés sur des roulettes. pour le dernier plan de la séquence, nous avons installé un système optique avec écran bleu sur six niveaux pour que l'on puisse voir l'absorption progressive du vaisseau. Au début, nous filmions avec tout le décor. Puis, nous avons remplacé le niveau le plus éloigné, en fait le mur du fond du décor, par un écran bleu processeur afin de pouvoir ajouter ultérieurement le métrage de la séquence de désintégration. Nous avons dû installer une succession de sources lumineuses dissimulées derrière chaque niveau du décor, car, lorsque la désintégration a lieu, il y avait un éclair qui illuminait les autres niveaux. De plus, nous avons filmé ces six niveaux très rapidement, de manière à ce que l'effet ait englouti les Klingons au premier plan avant qu'ils n'aient eu le temps de réagir.

Ne projetiez-vous pas, à un moment donné, d'avoir beaucoup d'effets spéciaux réalisés au laser ?

Je pensais d'abord réaliser l'extérieur de V'ger avec des lasers, pour éviter qu'il ne soit qu'un de ces modèles en plastique. Avec le laser, je pensais pouvoir lui donner une apparence diaphane, étrange. Nous avons inventé une technique pour créer des formes, des textures et des couleurs en dessinant au laser une figure sur un écran à projection par transparence plat. En déplaçant la caméra, avec l'obturateur ouvert, par rapport à cet écran, nous obtenions une image analysée qui avait une qualité tri-dimensionnelle.

Le laser analyse le décor peint et projette son image sur l'écran à projection par transparence qu'une caméra filme. Elle enregistre alors une image « accumulée ». Mais avant que nous ayons acheté le laser et dessiné tous les organes électroniques nécessaires pour l'analyse, Dykstra était déjà en train de construire d'énormes maquettes de l'extérieur de V'ger ; elles étaient tellement bien que nous avons décidé de garder les effets au laser pour la séquence de la spirale spatiale.

Nous avons utilisé pour cette dernière une sorte d'audio-synthétiseur hétérogène qui émettait des ondes de forme circulaire. L'énergie absorbée par le synthétiseur était contrôlée par potentiomètres directement commandés par des moteurs pas à pas ; les formes d'ondes étaient donc émises avec une grande précision, image après image.

Le faisceau analyseur était aussi contrôlé par ordinateur et synchronisé avec la caméra qui était munie d'un objectif grand angle et se déplaçait sur un travelling de six mètres par rapport à un écran de projection par transparence de soixante centimètres. Nous avons obtenu une forme d'onde électronique tri-dimensionnelle, de couleur turquoise, la couleur du rayon laser. Comme je ne voulais pas de cette couleur, nous avons tiré un positif noir et blanc peu contrasté à partir de ce métrage, et

SUITE PAGE 60

La nouvelle version de Rencontres du 3e type *nous transporte cette fois avec Richard Dreyfuss à l'intérieur du Mother Ship.*

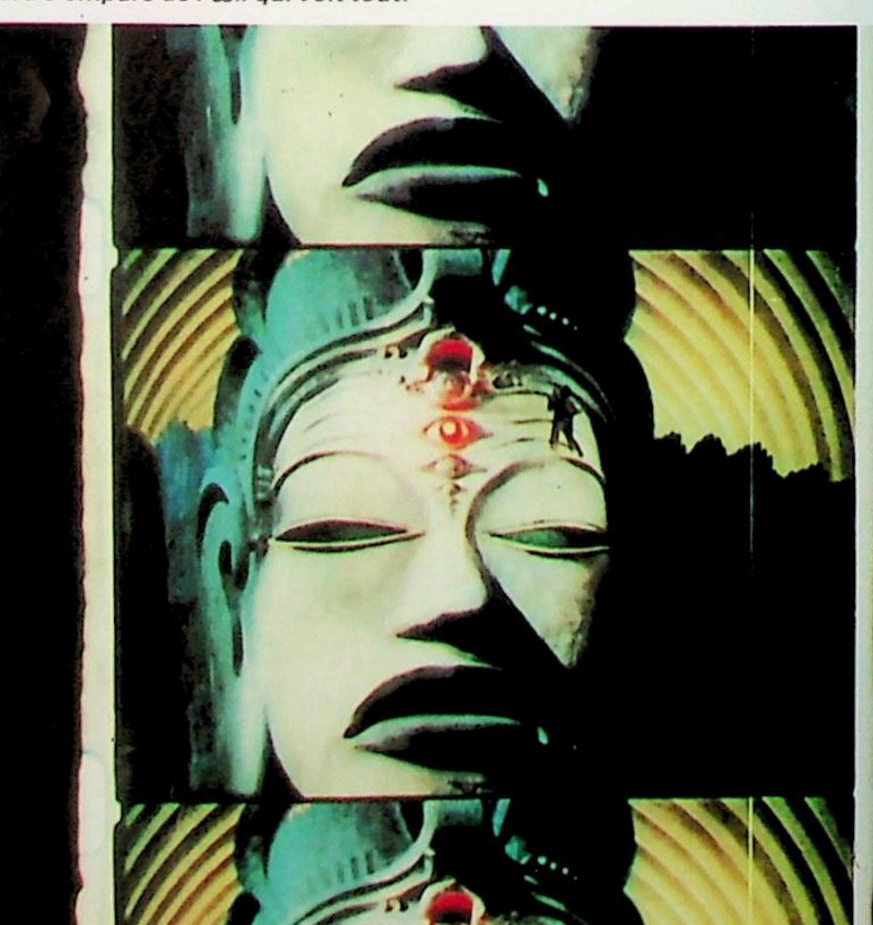
par ***Danièle Grivel***
avec la collaboration de ***Bertrand Borie***



Jaffar et le Sultan : un diabolique tentateur pour un grand enfant

LE VOLEUR

Abu s'empare de l'œil qui voit tout.



Prestigieux conte de fée, **Le voleur de Bagdad** entraîne dans un même enchantement les enfants et les grandes personnes. Conçu dans la démesure par un homme hors de son temps, Alexander Korda, ce film a réussi l'impossible : créer un spectacle brillant et cohérent, malgré l'imbroglio incroyable de sa mise en place et de sa réalisation.

Qu'on en juge : une absence totale de scénario à l'origine, ce qui a laissé à chacun le libre cours à son imagination, plusieurs metteurs en scène — de métier ou occasionnels — bien que, nous le verrons plus tard, le rôle de Michael Powell ait été déterminant, et un tournage interrompu en plein milieu par la guerre puis repris de l'autre côté de l'Atlantique par un personnel différent. « Un bon exemple de collaboration heureuse entre plusieurs artistes », selon les propres termes de Michael Powell.

Si **Le voleur de Bagdad** est devenu aujourd'hui l'un des meilleurs films du cinéma fantastique et de fantaisie, il le doit à la domination tyrannique de son créateur, Alexander Korda, qui, malgré ses nombreux revirements, a toujours su exactement le résultat qu'il voulait obtenir.

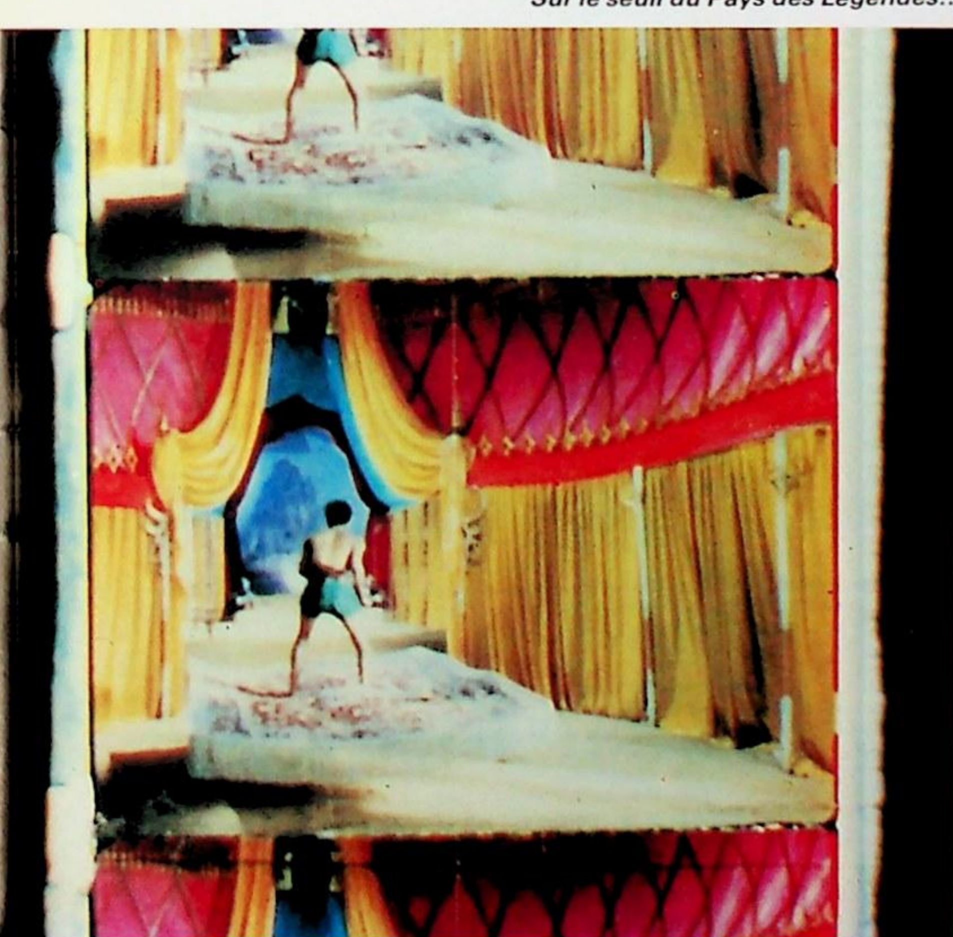
Photogrammes du film Danièle Grivel



Un jouet plein de mortelles surprises...

DE BAGDAD

Sur le seuil du Pays des Légendes...



LA GENESE DU FILM

En cette fin des années trente, la crise qu'a traversé le cinéma s'éloigne. Alexander Korda semble l'avoir bien surmontée ainsi que l'indique sa position financière : actionnaire aux Artistes Associés, il est directeur de la London Films et contrôle les studios de Denham. De plus, en mars 1939, il crée une nouvelle compagnie, Alexander Korda Productions, qui met immédiatement en chantier sa première production, **Le voleur de Bagdad**.

Au cours d'un repas qui réunit plusieurs personnalités du spectacle, Korda reçoit de Douglas Fairbanks Senior, détenteur des droits de la première version, muette, de 1924, l'autorisation d'en utiliser le titre. Son projet est de réaliser un film totalement différent du premier, plus orienté vers le magique et la féérie.

Le scénario doit exploiter de la meilleure façon les atouts que possède alors la compagnie : deux stars très populaires, Conrad Veidt et Sabu, les techniques avancées des services d'effets spéciaux des Studios de Denham, l'art de coloriste du directeur de la photographie Georges Périnal et les qualités de décorateur de Vincent Korda. Dans les rôles de Ahmad et de la Princesse, on pressent Jon Hall et Vivien Leigh. Mais un destin plus fabuleux attend la jeune vedette anglaise aux Etats-Unis où elle est allée rejoindre Laurence Olivier : incarner Scarlett O'Hara dans **Autant en emporte le vent**.

Pour réaliser son projet, Alexander Korda choisit l'allemand Ludwig Berger, qui avait déjà dirigé en Europe et à Hollywood des films à caractère fantastique [1]. Mais leur conception des images oppose aussitôt les deux hommes : Berger, très intéressé par les scènes intimes s'attache aux acteurs et néglige le décor qui n'est là, en quelque sorte, que comme fond coloré ; Korda, lui, quitte à garder la caméra à distance des comédiens, veut donner au décor la première place. Fidèle à ses idées, Ludwig Berger ne cède pas et commence le tournage. Cela ne plaît pas du tout à Korda qui essaie de lui faire rompre son contrat en entravant son travail de toutes les façons possibles. Michael Powell expliquera plus tard : « Alex voulait que tout se fasse ''à la manière Korda'', comme dans ses autres grosses productions. Les autres devaient faire le travail, et lui venait tout critiquer [2]. » Pour réduire encore les prérogatives de Berger, le producteur engage deux nouveaux réalisateurs : Michael Powell qui dirigera les mouvements de foule, les moments de grand spectacle et les effets spéciaux, et Tim Whelan qui

1 D'après le compositeur Miklos Rozsa, René Clair avait été pressenti, mais refusa l'offre (Rencontre avec Miklos Rozsa par Olivier Eyquem et Jacques Saada, in Positif n° 189 Janvier 1977).
2 Extrait de la conférence du 10 janvier 1971 au National Film Theater de Londres.



« ... Le nouveau **Voleur de Bagdad** constitue sur bien des points un "spectacle" réussi : la réalisation comporte tout le faste nécessaire. Peuple de Bagdad et de Bassorah, aux temps riches des splendides califes, frégates somptueuses, costumes bariolés et palais de légende : on sent la date à laquelle le film a été réalisé par le plaisir avec lequel la caméra s'attarde sur les féeries colorées que constituent les marchés, les étalages de fruits exotiques, les types physiques de l'Orient... » *(L'Ecran Français 1946 - Jean-Pierre Barrot)*

Le voleur de Bagdad est l'un des rares grands films épiques de notre temps. (...) Une grande contribution au cinéma fantastique. » *(Chris Steinbrunner et Burt Goldblatt in "Cinema of the Fantastic" 1972)*

« Par la richesse et l'ingéniosité de ses magnifiques trucages et prises de vues, **Le voleur de Bagdad** marque une importante étape dans le développement technique du cinéma britannique: « *(George Perry in "The Great british Picture Show" 1974)*

« Œuvre de décorateur, œuvre d'illusionniste, œuvre féerique, (...) **Le voleur de Bagdad** est un bon exemple des possibilités d'ouverture du 7e art vers un ailleurs imaginaire et singulièrement dépaysant. Une telle œuvre (...) ne pouvait naître que sous le règne du prestigieux Alexander Korda. Une œuvre d'un autre temps due à l'initiative d'un homme d'un autre siècle. » *(Roland Lacourbe et Raymond Lefèvre in "Trente ans de Cinéma Britannique" 1976)*

règlera les poursuites et les séquences d'action. Quant à Berger, on lui permet de s'occuper des scènes d'amour entre les deux jeunes vedettes finalement choisies pour interpréter Ahmad et la Princesse, John Justin et June Duprez. De passage à Londres sur le chemin de Hollywood, André de Toth, le compatriote de Korda, réalise lui aussi « des tas de petites choses », selon sa propre expression [3]. A ce point de la mise en place du film, Alexander Korda part en vacances dans le Sud de la France et épouse Merle Oberon...

Quelques mois plus tard, de retour de voyage de noces, Korda se fait projeter les rushes tournés en son absence et en rejette la plupart. Surtout ceux de Ludwig Berger. Prenant vivement à partie son frère Vincent, devant tout le monde et en hongrois, il lui ordonne de « reconstruire les décors quatre fois plus grands et de les peindre en mauve ». Bien qu'on lui ait enlevé tout droit de regard sur le film, Berger s'entête et refuse de quitter le studio. Korda se lance alors dans une guerre d'usure contre le réalisateur pour lui rendre sa position intenable. La tactique est simple : Berger donne des ordres aux acteurs et aux techniciens, puis Korda, le poussant sur le côté, commande exactement l'inverse. Le personnel, en pleine confusion, joue alors la scène à son idée, en espérant faire pour le mieux. Berger supporte le traitement quelques semaines, puis, démoralisé, abandonne enfin le film. C'est quand même son nom qui, ironiquement, est marqué en tête du générique.

Les démêlés avec Ludwig Berger ne se sont pas cantonnés à la seule mise en scène ; le réalisateur allemand décida de confier la partition musicale du **Voleur** à Oscar Strauss, avec lequel il avait travaillé pour **Les trois valses**. Le résultat fut désastreux : une opérette viennoise ! A l'insu de Berger, Alexander Korda demanda à Miklos Rozsa de composer quelques thèmes et de les jouer sans interruption dans le bureau voisin de celui du réalisateur ! Au bout de trois jours, ce dernier céda [4].

Des menaces de guerre se précisent en cette fin d'été 39. Dans l'espoir de terminer le tournage avant le début des hostilités, on accélère les cadences de travail, mais en vain. Le 2 septembre 1939, Korda annonce à ses collaborateurs que la London Films va se lancer dans la production de films de propagande. Michael Powell dirigera le premier, **The lions has Wings** qui « montrera que nous allons gagner la guerre [5] ». Rendu impossible par le conflit international, le transfert de l'équipe technique pour les derniers extérieurs en Egypte et en Arabie est annulé. Comme pays de remplacement, Korda envisage le Canada, mais les capacités cinématographiques n'y sont pas encore assez développées. Il vient alors à Hollywood et loue le General Service Studio où le producteur associé, William Cameron Menzies, supervise les derniers plans de raccord, pendant que Zoltan Korda, dans le Grand Canyon du Colorado, met en boîte en août 1940, les ultimes scènes avec Sabu et John Justin. Et pour finir, on recommence quelques séquences avec Sabu qui, pendant la longue période du tournage, est passé, physiquement, de l'enfance à l'adolescence.

Vingt mois après le premier tour de manivelle en Angleterre, au début d'octobre 1940, le film est enfin projeté à la presse. La sortie publique aura lieu le même jour aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne, le 25 décembre 1940.

3 In Cahiers du Cinéma n° 197.
4 Voir interview de Miklos Rozsa.
5 Extrait de la conférence du 10 janvier 1971 au National Film Theater de Londres.

LE DÉCOUPAGE

Portant un œil géant peint sur sa proue, le navire du magicien Jaffar entre dans le port de Bassorah. Dès son arrivée, Jaffar demande à Halima, sa suivante, des nouvelles de la Princesse — « Elle dort toujours » — et de l'Aveugle — « On l'a retrouvé ». Amené par Halima dans le palais où repose la Princesse, engourdie dans un profond sommeil, l'Aveugle, accompagné de son chien, raconte son étrange histoire.

Il était un prince, Ahmad, « le Calife, petit-fils d'Aroun-El-Rachid le Grand, le très illustre, commandeur des croyants, défenseur de la foi, serviteur du Très-Haut et maître de tous les hommes... », et son chien, un petit voleur « fils de voleur, petit-fils de voleur et affligé d'un appétit jamais rassasié ».

« Hélas, j'ai été ce potentat. J'avais 365 épouses dans mon harem, mais mon cœur ignorait l'amour. Cinquante palais ne me donnaient pas un foyer. Plus riche que tous mes sujets, j'étais le plus pauvre d'entre les pauvres, chacun de mes désirs était satisfait et je ne connaissais plus le désir. Et dans tout mon vaste royaume, rien qui occupât mes loisirs. Ni travail, ni péché. Car toujours mon Grand Vizir Jaffar s'interposait entre moi et mon peuple. »

Ployant sous le joug de Jaffar, le peuple rend le jeune Calife responsable des cruautés du Grand Vizir. Révolté par les nombreuses exécutions, Ahmad interroge son ministre :

— « Ne règne-t-on sur les hommes que par la frayeur ?
— Les hommes sont vils, la haine emplit leur regard, le mensonge est sur leurs lèvres, la trahison dans leur cœur. Vous apprendrez un jour, Grand Calife, qu'il y a seulement trois choses que les hommes respectent : le fouet, le joug qui brise et le sabre qui tue. Par leur pouvoir et la terreur qu'ils imposent, vous pourrez conquérir le monde...
— Ai-je envie de conquérir le monde ?
— Que voulez-vous, mon illustre Maître ?
— Je pensais tenter de leur donner le bonheur.
— Le bonheur ! Ce sont des fous et des coquins. Votre ancêtre le savait, et si vous voulez vous en assurer, faites ce qu'il fit : une nuit, sous le voile des ténèbres, quittez votre palais, allez dans votre peuple, mêlez-vous à la foule... Ecoutez, observez et souvenez-vous... »

Suivant le conseil de Jaffar, Ahmad se mélange à la foule et apprend ainsi que son nom est haï. Sur une place, un conteur raconte une prophétie : « Quand les temps seront mûrs, un libérateur descendra parmi vous et voici à quoi vous le reconnaîtrez : ce sera un jeune garçon, le plus humble d'entre les humbles, monté sur un nuage, mais le nuage sera aussi solide que les collines sous la neige, et des frontières de la voûte céleste, il transpercera le tyran avec la flèche de la justice. » Cette même nuit, Jaffar fait jeter le Prince en prison. Ahmad y fait la connaissance de Abu, le petit voleur, qui, grâce à une ruse, a réussi à subtiliser la clé au gardien. Les deux nouveaux amis s'enfuient et gagnent en barque le port de Bassorah.

Dans le marché, ils interrogent un passant :

— « Dites-moi qui habite ce palais ?
— C'est le palais du Sultan, prodige d'ignorance, le palais aux quarante mille jouets.
— Jouets ???
— D'où sortez-vous donc, pauvres mendiants, dénués d'importance ? Le sultan possède la plus grande collection de jouets qui soit au monde.
— Pourquoi des jouets ?
— Le sultan est un vieillard et les vieillards sont comme les enfants. Il garde ses jouets plus jalousement qu'il ne garde sa fille. Mais je n'en dirai pas plus. Passez votre chemin, misérables mangeoires à puces. Allah soit avec vous. Mais j'en doute fort !... »

Mais soudain la Princesse approche, elle va traverser le marché. Les soldats dispersent la foule et les archers tirent sur les portes et les fenêtres.

— « Qui la regarde est mis à mort. Aucun homme ne la verra avant que son père ait accordé sa main en mariage.
— Est-elle donc si laide ?
— Sa beauté éclipse le soleil et la lune. »

Cachés dans un auvent, Ahmad et Abu observent le cortège. Dès le premier regard, le jeune Calife tombe amoureux fou de la Princesse. Le jour suivant, Ahmad s'introduit dans le jardin du palais et se présente à la Princesse sous les apparences d'un génie. « Etes-vous un bon génie ? », demande la Princesse. « Pas trop bon », lui répond-il, « les bons génies sont tout aussi ennuyeux que les hommes trop sages. » Mais, très vite, Ahmad lui révèle sa véritable identité.

— « Ne soyez pas effrayée, je ne suis pas un génie.
— Qui êtes-vous ?
— Votre esclave.
— D'où venez-vous donc ?
— Je viens du fond des âges pour vous trouver.

LE VOLEUR DE BAGDAD

— Depuis quand me cherchez-vous ?
— Depuis le commencement des temps.
— Maintenant que vous m'avez trouvée, combien de temps resterez-vous ?
— Jusqu'à la fin des temps. Pour moi, il ne peut plus y avoir de beauté au monde que la vôtre.
— Pour moi, il ne peut plus y avoir de joie au monde que celle de vous plaire... »

Pour revoir la Princesse, Ahmad refuse l'offre de Simbad le Marin d'embarquer sur son navire.
Le lendemain, Jaffar rend visite au Sultan de Bassorah qui lui montre des jouets et notamment une horloge.

— « J'espère », dit Jaffar, « que ce dangereux engin n'est pas destiné à tomber entre les mains du peuple.
— Dangereux ?
— Oui. Si jamais les gens sont capables de mesurer le temps, ils refuseront de vous appeler le Maître du Temps ; ils voudront savoir à quoi vous passez votre temps.
— Oh, vous avez raison. Le peuple ne doit jamais savoir... »

Jaffar félicite le Sultan de sa magnifique collection, « bien près d'être complète ». Prenant la mouche, le Sultan proteste : « Je vous ferais remarquer que ma collection est la plus complètement complète. » Mais le Grand Vizir a apporté un présent, un cheval magique qui, après qu'on l'ait remonté, s'envole dans les airs et emporte le Sultan dans le ciel de Bassorah. Emerveillé, le vieillard veut ce nouveau jouet à tout prix.

— « Je le veux, je le veux. Il faut que je l'ai, et je vous donnerai tout ce que vous voulez en échange.
— Il est à vous, et je ne vous demande qu'une seule grâce en retour.
— Tout ce que vous voudrez.
— Votre fille.
— Ma fille ? Mais... Mais... C'est vraiment très embarrassant. Et pourquoi donc voulez-vous ma fille ?
— Il faut que je fonde une dynastie.
— Oh oui, oui, oui ; je comprends parfaitement que vous songiez à fonder une dynastie, délicieuse occupation. J'ai essayé moi-même à plusieurs reprises, et qu'ai-je obtenu ? ne seule fille ! Et défavorisée par la nature : ses yeux se querellent, ils ont toujours l'air d'être prêts à se jeter l'un contre l'autre.
— Ses yeux sont des sources exquises de félicité. Ses sourcils sont pareils au croissant de la lune au soir du Ramadan. Son corps étroit au bouleau argenté...
— Qu'en savez-vous ?
— J'ai eu le plaisir de la voir.
— Non, ce n'est pas vrai.
— Je l'ai vue.
— Où ?
— Dans mon cristal.
— Oh, votre boule de cristal. Votre boule de cristal. J'ai toujours détesté ces objets... Etes-vous magicien ?
— J'ai quelques talents.
— Ne dites pas un mot de plus. Il faut que j'ai ce cheval, donc je suppose qu'il faut que vous ayez ma fille. »

Effrayée par la promesse de son père, la Princesse s'enfuit chez une parente à Samarcande. Surpris dans les jardins du palais, Ahmad et Abu sont jetés aux pieds du Sultan. Jaffar et Ahmad sont enfin face à face. Pour empêcher le jeune Calife de révéler sa forfaiture, le magicien étend son ombre sur lui et le rend aveugle, puis transforme Abu en chien.

— « Fils de chien, par la vertu de mes sortilèges, prends la forme de tes pairs et aboie à la lune, quant à toi Ahmad, tu marcheras dans les ténèbres jusqu'à ce que je tienne ma bien-aimée dans mes bras ».

Ahmad a terminé son récit.
Capturée par des pirates, la Princesse a été vendue au marché d'esclaves et achetée par Jaffar. Depuis ce jour, elle dort d'un étrange sommeil et ne cesse d'appeler le genie de l'étang. Chaque fois que l'ombre de Jaffar glisse sur elle, son rêve devient cauchemar. Amené auprès de la Princesse, Ahmad la réveille ; mais celle-ci se rend compte qu'il est aveugle. Halima lui apprend qu'il existe un médecin qui pourrait le guérir, et la conduit sur un navire qui lève l'ancre dès qu'elle a franchi la passerelle. Jaffar est sur le pont. « On m'a dit qu'il y a ici un médecin qui pourrait lui rendre la vue », dit la Princesse. « Mais je suis ce médecin », répond Jaffar, « et au moment où je vous tiendrai dans mes bras, Ahmad retrouvera la lumière. « Prenez-moi dans vos bras » murmure-t-elle. Immédiatement, Ahmad retrouve la vue et Abu son apparence humaine.
Sur une petite barque, les deux amis se lancent à la poursuite du bateau de Jaffar. Mais celui-ci, sous les yeux de la Princesse, déchaîne la tempête qui déferle sur la frêle embarcation.
« J'ai un pouvoir qui pourrait vous forcer à me céder, menace Jaffar », mais je veux plus qu'il ne peut me donner ; je veux votre amour ». Renonçant à sa force d'hypnose, le magicien accède à la demande de la jeune fille qui veut revenir à Bassorah auprès de son père. Devant le désarroi de sa fille, le Sultan lui promet qu'il ne la donnera pas à Jaffar, tant qu'il vivra... Le jour suivant, le Grand Vizir offre un nouveau présent au Sultan : une statue d'argent, à six bras qui danse en ondulant et joue de la musique.

— « Est-ce qu'elle fait autre chose encore ? », demande le Sultan.
— Elle sait embrasser.
— Mais chacune de mes femmes en fait autant.
— Son étreinte vous transportera comme aucune mortelle ne l'a fait ou ne le fera... »

Sur un signe de Jaffar, le vieil homme est poignardé par un des multiples bras de la statue. Puis le magicien emmène la Princesse à Bagdad.
Echoué sur une plage déserte, Abu se réveille. Il trouve une bouteille et, imprudemment, l'ouvre. Aussitôt s'en échappe un géant « emprisonné depuis deux mille ans par le Grand Roi Salomon, maître de tous les génies ». Quand le colosse veut l'écraser, Abu l'accuse d'ingratitude. « Les esclaves n'ont pas de gratitude ; pas pour leur libérateur », répond le génie. Très rusé, Abu met en doute le fait qu'un génie aussi grand ait pu vivre dans une aussi petite bouteille. Pour lui prouver qu'il a tort, celui-ci retourne dans la bouteille que rebouche immédiatement le petit voleur. Contre sa nouvelle libération, le génie accepte d'exaucer trois souhaits. Le premier sera de manger des saucisses, le second de retrouver Ahmad. « Pour cela », dit le géant, « il faut voler l'œil-qui-voit-tout qui se trouve sur le front de la déesse de la Lumière, dans le temple de l'Aurore ». Accroché aux cheveux du génie, Abu traverse les mers et les océans et passe sur le toit du monde.

— « Est-ce que le monde a un toit ? » demande Abu.
— Evidemment, répond le génie, supporté par sept pilliers, et ces sept pilliers reposent sur les épaules d'un génie dont la force est inimaginable, et ce génie se tient debout sur un aigle, et l'aigle sur une balle, et la balle sur un poisson et le poisson nage dans la mer de l'éternité ».

Abu s'introduit dans le temple et entre à l'intérieur de la statue de la deesse. Après avoir combattu victorieusement la redoutable gardienne des lieux, une gigantesque araignée, le jeune garçon s'empare de l'œil-qui-voit-tout. « Deux mille ans s'écouleront avant que la déesse en ait un autre », dit le génie, « et ainsi cent générations d'hommes vivront sans qu'elle sache rien de leurs actions ». En regardant l'œil, Abu retrouve Ahmad et il demande au génie de le conduire auprès de son ami, perdu dans la montagne. Celui-ci n'a qu'une pensée, revoir la Princesse. Le petit voleur lui tend l'œil magique et Ahmad y découvre que Jaffar a fait respirer une rose bleue à sa bien-aimée, « la rose bleue dont parle la légende et qui dispense l'oubli quand on la respire ».
« Je souhaiterai être à Bagdad », dit le jeune Prince, fou de douleur ; « Je le souhaite aussi », confirme imprudemment Abu. Immédiatement Ahmad est transporté à Bagdad, et le génie, son troisième et dernier vœu accordé, laisse éclater sa joie d'avoir retrouvé la liberté grâce à l'inconstance du comportement humain.

« Tu es un petit malin, jeune maître de l'univers, mais les humains sont faibles et frivoles. Quand leur estomac parle, ils oublient leur cervelle, quand leur cervelle parle, ils oublient leur cœur et quand leur cœur parle, ils oublient tout le reste. »

Surprenant d'abord les gardes par son apparition soudaine, Ahmad est rapidement maîtrisé par eux. Jaffar ordonne qu'il soit enchaîné face à la Princesse, sur deux murs opposés. Le lendemain, ils périront ensemble.

— « *Je n'ai aucun regret* », dit la Princesse, « *nous sommes ensemble.*
— *Et nous le serons le reste de notre vie* », ajoute Ahmad.
— *Nous ne connaîtrons plus jamais la torture d'être séparés. Et si la mort n'est pas la fin, nous continuerons ensemble.* »

Furieux de son impuissance, Abu brise l'œil qui voit tout. Il provoque ainsi un tremblement de terre qui révèle un village fait d'étoffes aux couleurs chatoyantes. D'abord intimidé, le garçon pénètre dans la tente principale et se trouve face à une assemblée de vieillards qui lui souhaitent la bienvenue.

— « *Depuis plus de deux mille ans nous attendions ta venue* », dit le vieux roi.
— *Qui êtes-vous, O faiseurs de miracle* », demande Abu.
— *Tu es au pays des légendes où toutes choses deviennent possibles quand elles sont vues avec les yeux de la jeunesse. Nous sommes les survivants de l'âge d'or, ainsi nommé parce que l'or n'y était rien, ne comptait pas plus que le sable sous tes pieds, ou les pierres que nous sommes devenues.*
— *Comment êtes-vous devenus pierre ?*
Nous fûmes pétrifiés d'horreur par le mal que commirent les hommes quand ils cessèrent d'être des enfants et de croire à la beauté de l'impossible. Mais toutes les fois que le cœur d'un enfant revient vers nous et palpite en nous, nous ressuscitons. »

Le vieux roi donne à Abu les emblèmes de la vraie royauté : un arc et des flèches. « N'emploie cet arc que contre l'injustice et tu es sûr de faire mouche ». Le petit voleur demande alors aussi le tapis magique qui peut le porter à Bagdad où l'exécution des jeunes amants est imminente. Mais le vieillard ne peut accéder à sa demande. Alors, resté seul, Abu, en jurant à Allah que c'est la dernière fois qu'il se livre à un tel acte, dérobe le tapis et s'envole vers Bagdad. La voix de l'oracle se fait entendre :

« *Il est dit, bien qu'Allah soit plus sage et miséricordieux, qu'il y eut dans le passé le plus reculé, un roi parmi les rois, grand maître des astres et des armées, des vassaux et de tous ses alliés. Et ce maître du temps et du peuple se montrait un tyran impitoyable et la terre était comme de la poix sur le visage de ses sujets et de ses esclaves. Et ils gémissaient ensemble en secret et étaient mis à mort sur la place du marché, mais un sage parmi les sages les consolait avec une prophétie qui disait...* »

Accomplissant ainsi la prophétie, Abu délivre Ahmad et transperce Jaffar, qui s'enfuyait sur son cheval volant, avec la flèche de la justice.
Ahmad et la Princesse règnent ensemble sur Bagdad libérée tandis qu'Abu repart : « Tu as ce que tu voulais, laisse-moi aller chercher ce qui me manque : la liberté et l'aventure véritable ».



Korda : un maître-d'œuvre de génie.

The Thief of Bagdad (Le voleur de Bagdad) 1940 Grande-Bretagne

Réalisation : Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan. *Et non crédités :* Zoltan Korda, William Cameron Menzies, Alexander Korda. *Scénario :* Lajos Biro. *Adaptation et dialogues :* Miles Malleson. *Directeurs de la photo :* Georges Périnal pour le studio, Osmond Borradaile pour les extérieurs. *Contrôle du Technicolor :* Nathalie Kalmus. *Cameraman :* Robert Krasker. *Effets spéciaux :* Lawrence Butler. *Et non crédités :* Tom Howard, Johnny Mills. *Décors :* Vincent Korda. *Avec la collaboration de :* W. Percy Day, William Cameron Menzies, Frederick Pusey, Ferdinand Bellan. *Costumes :* Oliver Messel, John Armstrong, Marcel Vertes. *Supervision du montage :* William Hornbeck. *Montage :* Charles Crichton. *Musique :* Miklos Rozsa. *Orchestre dirigé par :* Muir Mathieson. *Ingénieur du son :* A.W. Watkins. *Assistants réalisateur :* Geoffrey Boothby, Charles David. *Directeur de production :* David Cunynghame. *Assistant de production :* André de Toth. *Production :* Alexander Korda. *Producteurs associés :* Zoltan Korda, William Cameron Menzies. *Distribution :* London Film. *Durée :* 106 minutes.

Oscars 1940 pour la photographie couleur, les décors et les effets spéciaux.

Interprétation :
Jaffar .... Conrad Veidt
Abu .... Sabu
La princesse .... June Duprez
Ahmad .... John Justin
Le génie .... Rex Ingram
Le Sultan de Bassorah .... Miles Malleson
Le vieux roi .... Morton Selten
Halima
et la statue d'argent .... Mary Morris
Le marchand .... Bruce Winston
L'astrologue .... Hay Petrie
Le geolier .... Roy Emmerton
Le raconteur d'histoires .... Allan Jeayes
La chanteuse .... Adelaide Hall

« Un libérateur descendra parmi vous... »



ENTRETIEN AVEC
MICHAEL POWELL

***Le voleur de Bagdad** est le résultat de la collaboration d'un grand nombre d'artisans. A l'origine du projet, il semble que l'apport de Miles Malleson ! ait été déterminant. C'était un ami à vous...*

Oui. Il a joué le sale type dans **Le voyeur**.

*C'est vrai. L'amateur de photos particulières... Etait-ce à l'occasion du **Voleur de Bagdad** que vous l'avez connu ?*

Oh non ! Je l'ai rencontré pour la première fois quand je faisais de tous petits films : il avait une scène dans une comédie avec Ian Hunter, **Something always Happens***. C'était un homme très intelligent, avec beaucoup de charme et d'humilité aussi. Il aimait travailler, faire n'importe quoi. Engagé simplement comme acteur pour le Calife, Miles Malleson, au bout de trois à quatre jours réécrivait le scénario avec Korda. Il était arrivé juste au moment où il fallait quelqu'un. Alex lui demandait : « Est-ce que vous avez une idée là ? » — « Oui, oui, oui, oui. » (Mimique appropriée) Et ça a continué comme ça.

Le Sultan collectionneur de jouets, c'était une idée à lui.

En effet. Il était charmant. On a ajouté énormément de choses tellement on avait d'idées.

Il a travaillé très tôt pour le cinéma.

Miles a toujours travaillé pour le cinéma. Il était un très bon acteur dans son genre parce qu'il avait un visage extraordinaire. Très bon écrivain aussi, il avait écrit dans sa jeunesse, cinquante ans auparavant, une pièce sur la société de Londres qui a eu un succès fou. Elle s'appelait « Les Fanatiques ». Et puis, plus rien. Sans doute parce que sa femme qui était très intelligente critiquait tout ce qu'il écrivait ! (Rires).

Quel était le rôle de Lajos Biro ?

Lajos Biro était le chef-scénariste de Korda, chargé de trouver des écrivains ou d'écrire lui-même les histoires que demandait Korda. Hongrois comme lui, ils se connaissaient depuis des années, leurs relations avaient de longues racines. Comme ils parlaient la même langue, ils pouvaient se disputer sans qu'il y ait de malentendus : ils criaient tous les deux ! Responsable du département scénario, tout passait par lui, même les contrats. Quand quelqu'un apportait une histoire, avant même de la montrer à Korda, il fallait l'approbation de Biro.

On attribue généralement le scénario à Biro et les dialogues à Miles Malleson.

Mais il n'y avait pas de scénario !

Vous voulez dire que le film est né ainsi, au fur et à mesure du tournage ?

Oui. Quand je pense à la manière dont nous avons tourné ce film, en improvisant l'histoire et l'action, jour après jour, je l'admire et m'émerveille encore.

C'est étonnant, car l'histoire paraît très structurée.

Sans doute parce que toutes les séquences ont été refaites deux ou trois fois.

J'ai toujours pensé que vous aviez donné l'idée du premier plan du film, l'œil géant sur le bateau.

Oui. Korda m'a dit : « Filmez la scène où Conrad Veidt arrive dans le port de Bassorah sur son vaisseau. Débrouillez-vous ! » Je n'avais même pas d'accessoires, j'ai dû voler sur un autre studio le tapis rouge que l'on voit quand Veidt descend sur le quai. Le vaisseau était construit en ciment, avec des mâts et des voiles, que j'ai changées d'ailleurs car elles ne convenaient pas. Je me suis arrangé pour donner des mouvements ondulatoires à la caméra, comme si on passait sur des vagues, puisqu'il était impossible de faire avancer le bateau.

* 1934. Quota quicky (film de moyen métrage à petit budget, réalisé à l'époque dans les studios britanniques, en moins d'une semaine).

La beauté de

Un bon exemple de collaboration heureuse entre plusieurs artistes. » Certes. La modestie de Michael Powell lui interdit de s'imposer en seul créateur. Il ne le fut pas d'ailleurs, mais, comme à tout navire, il faut un navigateur, à tout film, il faut un « cristallisateur » d'idées. La paternité du **Voleur de Bagdad** ne saurait donc lui être contestée.

Pour une fois, ne regardons pas en arrière dans l'œuvre d'un cinéaste, mais en avant. 1960 : un œil épiant dans la nuit ouvre la première séquence de **Peeping Tom (Le voyeur)**. Vingt ans plus tôt, le premier gros plan du **Voleur de Bagdad** est un œil géant peint à la proue du bateau de Jaffar entrant dans le port de Bassorah... Simple coïncidence ? Non. Il suffit de mettre l'accent sur la curieuse discontinuité du découpage : le film débute alors que Jaffar a déjà pris possession de Bagdad. Après une dizaine de minutes, un flash-back nous expose les circonstances qui ont amené l'usurpateur à s'emparer du trône ; puis, vers le milieu, le film retrouve sa continuité temporelle normale. Il est tentant de soupçonner le réalisateur d'avoir morcellé délibérément le récit afin de montrer cet œil dès l'ouverture. Michael Powell, après avoir éludé la question de nombreuses années, reconnait aujourd'hui que l'idée est de lui et qu'il s'est inspiré de ce motif courant aux Indes, par amour pour ce pays qu'il connaît particulièrement bien. Il est intéressant de signaler en passant la confusion qui intervient souvent dans le folklore exotico-cinematographique de nos pays occidentaux, entre l'Inde et l'Arabie Islamique. Rappelons pour mémoire que l'Islam refuse toute représentation humaine en peinture ou en sculpture pour les divinités alors que l'Hindouisme, très pratiqué en Inde, l'accepte. L'exploitation de ce folklore a été si loin, qu'une version du **Voleur de Bagdad** en langue arabe fut distribuée ces dernières années, avec une musique arabe entièrement originale.

Par cet artifice de construction, le sujet qui aurait pu rester banalement féerique se transforme en une méditation sur le regard. Les exemples abondent : Jaffar, le magicien, est aussi hypnotiseur ; pour se débarrasser de son rival, Ahmad, il le rend aveugle par la seule force de son regard ; Jaffar étonne le Sultan de Bassorah (joué par Miles Malleson qui interprète aussi « le sale type » du **Voyeur** (*)) en lui avouant qu'il a regardé sa fille dans une boule de cristal, alors que la tradition exige qu'une jeune fille ne soit vue par aucun homme avant son mariage ; lorsque la Princesse traverse la ville, des archers précèdent son cortège et clouent les volets et les portes avec des flèches pour que personne ne puisse la voir. Cette scène est d'ailleurs directement inspirée de la célèbre histoire de Lady Godiva qui parcourut la ville à cheval vêtue de sa seule chevelure et dont l'équipée est à l'origine de la locution britannique « Peeping Tom », qui désigne le voyeur (dans cette séquence, un plan très précis où un archer lance une flèche dans un volet est, à la cible près, le générique de la maison de production créée en 1943 par Michael Powell et Emeric Pressburger, sous le nom « Les Archers » !). Jaffar, amoureux de la Princesse, tente de l'hypnotiser pour qu'elle lui appartienne, mais celle-ci, pour sauver Ahmad, s'abandonne. Et, lorsque le magicien la prend dans ses bras, l'ombre qui cache le visage de la jeune fille s'estompe, traduisant de très belle manière la fin de cécité du Prince. Plus tard, Abu, le petit voleur, s'empare de l'œil-qui-voit-tout, au front de la déesse du temple de l'Aurore, qui symbolise parfaitement la possession du monde au moyen du regard.

D'une autre façon, tout au long du film, transparaît la fascination maladive de regarder : le voyeurisme ou scopophilie. Abu et Ahmad, cachés dans un auvent, voient passer la Princesse, Jaffar observe les jeunes amants derrière un rideau, le vieux Roi guette Abu qui lui vole son tapis volant ; nous-mêmes, spectateurs, nous sommes amenés à épier la fille du Sultan dans son jardin par un plan qui nous

(*) Selon les propres termes de Michael Powell. Voir interview.

l'impossible

la montre à travers des feuillages, comme si nous étions dissimulés derrière un buisson. **Le voleur de Bagdad** et **Le voyeur** sont les deux œuvres décriptées avec le plus d'évidence par cette psychose de l'œil ; on trouve des scènes de scopophilie dans plusieurs autres films de Powell : dans **L'espion noir** (également interprété par Conrad Veidt), le capitaine allemand, caché dans la pénombre écoute une conversation entre celle qu'il aime et un agent britannique ; dans **Le narcisse noir**, le jeune prince Dilip Rai (incarné par Sabu) surprend la danse narcissique de la servante Kanchi devant son miroir ; dans **Les chaussons rouges**, un danseur observe derrière le rideau la salle qui se remplit ; dans **La renarde**, la jeune héroïne est epiée durant sa promenade nocturne, et fait étonnant, la notation est totalement gratuite car on ne saura jamais par la suite qui l'espionnait et pourquoi ; enfin, même dans le film de guerre **La bataille du rio de la plata**, les habitants de Montevideo guettent jour et nuit — certains avec une longue vue — le cuirassé allemand « Graf Spee » jusqu'à son sabordage.

Hormis cette obsession de la vision, de nombreux autres détails sont prémonitoires de l'œuvre à venir de Michael Powell — et aussi la preuve incontestable qu'on lui doit la mise en scène définitive du **Voleur** — (autre preuve, s'il en est besoin, une rupture de ton se produit à l'endroit précis où s'arrête le travail de Powell : appelé à des taches plus patriotiques, il ne peut suivre l'équipe aux Etats-Unis, et ne réalise pas la séquence à l'intérieur du temple de la déesse, ni celle dans le Grand Canyon, scènes qui manquent d'imagination et qui rejoignent le banal film d'aventures.) Le temple de la déesse, perché tout en haut d'un pic difficile d'accès préfigure l'ancien harem où s'installent les nonnes dans **Le narcisse noir** ; la séduction de l'imaginaire nous amène tout droit au chef-d'œuvre du cinéaste, **Une question de vie et de mort** , le travelling qui suit la séparation de Ahmad et de la Princesse annonce très précisément certains longs travellings qui accompagnent les danseurs dans **Les**

Sous l'emprise des maléfices de Jaffar...



Que reste-t-il du travail de Ludwig Berger [3] ?

Vraiment pas grand chose. Il a été engagé comme réalisateur et il a tourné les bouts d'essais avec les comédiens. Comme il était aussi un très bon metteur en scène de théâtre, il savait très bien arranger les mouvements des acteurs. Alex avait beaucoup admiré les films que Berger avait réalisés, mais dès qu'il l'a rencontré et échangé des idées avec lui, il l'a détesté. Et Korda a fait tout son possible pour lui retirer son pouvoir, mais c'était trop tard car le contrat était déjà signé.

Comment êtes-vous arrivé sur le tournage ?

Quand je suis arrivé, Alex m'a présenté à Berger : « Vous allez tourner quelques scènes extérieures avec Docteur Berger dont vous connaissez les chefs-d'œuvres sans doute. » J'avais vu **Cendrillon** et d'autres choses que j'avais beaucoup admirées. Alex a continué : « Docteur Berger est encore en train de faire des bouts d'essais avec les acteurs, mais il faut que nous commencions le film. Partez avec Sabu en Cornouailles. » « Pour faire quoi ? » — « Vous allez chercher des idées. Tournez les scènes avec Sabu qui découvre la bouteille et le génie. » Quelques jours plus tard, j'ai téléphoné à Alex : « Nous avons terminé ici, mais il nous faut une grande plage pour la séquence avec le génie. » — « Allez-y, trouvez-là ! ». On a commencé de cette manière et on a continué ainsi. Pendant ce temps, ce pauvre Berger discutait les costumes et les décors. Il n'a jamais fait de mise en scène, mais il était toujours là.

Mais qui a fait la mise en scène ?

Tout le monde. Même Korda.

Qu'avez-vous tourné dans le film présenté aujourd'hui ?

L'arrivée de Conrad Veidt dans le port de Bassorah, des scènes d'amour, des trucages, un peu tout, le cheval volant avec Miles Malleson, la présentation des jouets qui était très amusante.

Le cortège de la princesse dans la ville avec les archers, c'est vous ?

Oui... Il y avait quatre caméras.

N'avez-vous pas pensé à Lady Godiva pour cette scène ? On aurait pu lui mettre un voile sur le visage pour qu'on ne la voit pas...

Oui, c'est un mélange d'idées. Je crois que j'ai inventé cette idée des flèches qui font fermer les volets. Il y avait des centaines de figurants, des costumes, des décors qui n'étaient jamais assez grands pour Alex ; il fallait toujours les faire plus grands et les peindre en rouge, en bleu...

Quelles séquences avez-vous réalisées ?

J'ai fait presque toutes les scènes avec lui, exceptées naturellement celles tournées en Amérique. On est devenu très liés. Tout le monde me disait qu'il avait atteint l'âge ingrat et qu'il était devenu difficile. Mais cela n'a pas été le cas : nous nous sommes très bien entendus et nous sommes restés amis jusqu'à sa mort. J'ai tourné d'autres films avec lui, **Le Narcisse noir** et **End of the river***.

Vous avez aussi filmé la séquence dans le temple de la Déesse ?

Non. Cela a été fait en Amérique. Je ne l'aime pas beaucoup du reste, elle est trop mécanique et manque d'idées, sauf quand le génie souffle sur Sabu pour le pousser aux pieds de l'idole. Je suis sûr que cette idée-là vient d'Alex ; il avait beaucoup d'humour.

On remarque sur certaines photos de plateau que Sabu porte le turban, alors que dans le film, il est nu-tête. De plus, il semble plus âgé dans certaines séquences.

Nous avons commencé le film en avril, lui et moi, en Cornouailles. Puis, on a tourné en juin et juillet. Le film a été interrompu en septembre et repris en Amérique, en mars ou avril. Cela fait donc un an d'écart. Et comme Sabu était en pleine adolescence, il a grandi. Je crois qu'on a refait des scènes juste avant qu'il parte aux Etats-Unis. Mais ce n'est pas moi qui les aient tournées.

Quel rôle a joué Tim Whelan [5] dans la réalisation ?

Je l'ignore. Il avait un contrat avec Alex et il n'était pas fier. Quand on lui demandait quelque chose, il le faisait ; mais il travaillait très bien, surtout pour les scènes d'action. Pendant que je réalisais **L'Espion noir**, Tim met-

* Inédit en France

tait en scène **Q Planes***, une comédie-thriller. Quand je l'ai rencontré pour la première fois, en 1926, il tournait une comédie à la British International Pictures à Elstree. Je me rappelle l'avoir photographié dans sa chaise de metteur en scène.

Et André de Toth ?

Je ne suis pas au courant. Mais tout était possible à cette époque quand les décors occupaient un bon kilomètre dans les studios de Denham, en intérieurs et extérieurs.

Il y a un plan dans lequel on voit Sabu partir sur le tapis volant après avoir reçu l'arc et la flèche de la Justice. Le tapis s'envole sous une enfilade de tentes et il semble ne pas y avoir de trucage optique. Pouvez-vous nous l'expliquer ?

Tout le monde s'en est toujours étonné, alors que c'est très simple. C'est un trucage mécanique. Le haut du décor n'existe pas, il est peint. On a construit des rails et un travelling qui supporte le tapis avec des fils invisibles, comme un chemin de fer à l'envers, en quelque sorte. Le tapis grimpe sur une rampe au-dessus du décor et sort par la fenêtre. Ensuite, on a surimposé le haut du décor qui était peint. Le reste est une question de travelling-mate. Nous avions de très bons peintres de trucages, Percy Day qui avait travaillé avec Méliès, et ses deux fils. Nous avons fait des miracles ensembles Percy Day et moi dans des films tout à fait ordinaires. Dans **L'Espion noir**, par exemple, j'avais un décor de port avec de grands bateaux : tout cela était peint. Quel personnage ! Je le connaissais très bien, il avait beaucoup de tempérament : il ne voulait pas faire des miracles pour n'importe qui.

Qui a choisi June Duprez [6] ?

June Duprez était sous contrat chez Korda. Son père, un très bon comédien, faisait partie du groupe qui avait fondé la London Film avec Korda. Elle avait commencé par un petit rôle dans **L'Espion noir**. Tout le monde pensait qu'elle ne savait pas jouer, même pas ouvrir la bouche ; mais j'ai réussi à en faire quelque chose. Elle était très jeune à ce moment-là et très jolie. Je l'ai revue, l'autre jour, au National Film Theater, on est tombé dans les bras l'un de l'autre. Depuis cette époque, je ne l'avais pas revue : elle est toujours très belle.

Et John Justin ?[7]

On attendait beaucoup de lui. Dans les bouts d'essais que Berger avait tournés, il était extraordinaire : il avait de la force et bougeait très bien. Très élégant aussi. Mais par la suite, il n'a plus rien fait : mobilisé peu après **Le voleur de Bagdad**, il a été victime d'un grave accident d'avion qui l'a laissé marqué à jamais. Il est toujours en vie et joue encore.

Comment avez-vous travaillé avec Conrad Veidt ? [8]

Nous avions déjà fait ensemble **L'Espion noir** qui a rétabli sa popularité en Grande-Bretagne. Il avait une grande difficulté de prononciation de la langue ; personne ne le comprenait quand il parlait anglais. Alors, je lui ai dit : « Il faut avoir confiance en moi. Je ne vous permettrai pas de faire une scène où on ne puisse pas vous comprendre. Tout le monde a peur de vous. Moi, je n'ai pas peur. »

Cela devait être difficile pour vous, jeune metteur en scène, de vous trouver face à face avec un acteur qui avait une célébrité internationale et des dizaines de films derrière lui.

Oui, et quels films ! Pour moi, c'était un acteur historique. Mais nous nous sommes très bien entendus ; j'avais beaucoup de confiance en moi aussi... Je savais que je ferai des choses extraordinaires si j'avais simplement des grandes vedettes.

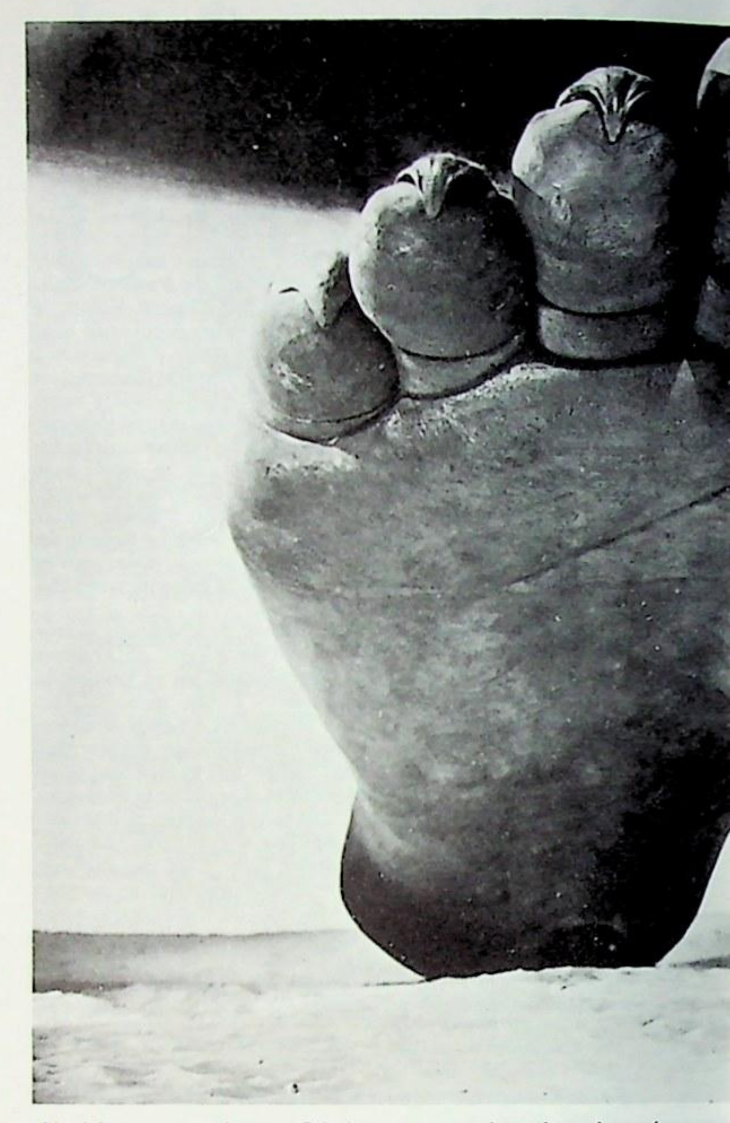
Et il acceptait facilement d'être dirigé ?

Oui. J'ai tout de suite compris qu'il était un acteur avec lequel il fallait être précis. Il voulait comprendre le personnage qu'il interprétait, dans toutes ses facettes.

Est-ce qu'il apportait des idées au film ?

Oui, quelquefois. Mais plutôt dans le dialogue. Comme il lui était difficile de prononcer certains mots, nous discutions et nous changions des phrases. Et parfois, pour la mise en scène, il faisait des suggestions. « Je vous propose de faire ainsi », disais-je. Une pause. « Peut-être serait-ce mieux si je ne bougeais pas ? », avançait-il. Pause... « Vous voulez que quelqu'un d'autre bouge ? » — « Oui » « Bon.

* En France : *Armes secrètes*, réalisé en collaboration avec Arthur Woods.



Un bien encombrant Génie pour un si petit voleur !

contes d'Hoffmann ; la grâce des gestes et des attitudes, particulièrement durant la séquence de la statue d'argent, nous font penser aux grands films ultérieurs de ballets.

S'ils évoluent dans un décor de rêve avec des châteaux bleus et roses, des génies et des chevaux volants, les personnages — surtout celui de Jaffar — ont une épaisseur que l'on retrouve rarement dans les films de ce type. Abu, en lequel s'identifient naturellement les enfants, ne se contente pas d'être le petit voleur sympathique qu'il est à première vue : son solide bon sens et sa débrouillardise seront d'un grand secours pour le benêt d'adulte qu'est Ahmad le Calife (renforcé en cela par la transparence du jeu et la faiblesse de l'acteur qui l'interprète, John Justin). Sabu apporte à son rôle toute la spontanéité de son âge — il a quinze ans — et supporte la comparaison, malgré sa jeune carrière, avec la personnalité écrasante de Conrad Veidt qui a déjà une centaine de films à son actif. Vedette incontestable du **Voleur de Bagdad**, l'acteur allemand personnifie avec une présence étonnante le magicien Jaffar, particulièrement dans les scènes d'hypnotisme, et incarne pour nous, par la force de son charme et de son magnétisme, toute la séduction du Mal. Possesseur d'un regard d'une puissance exceptionnelle, il a bâti son jeu sur cet atout ; il n'est besoin que de rappeler **Le cabinet du Docteur Caligari** où toute la vie de l'automate était concentrée dans ce seul regard. N'usant d'aucun artifice, sauf peut-être celui de rester lui-même, Miles Malleson amène la note loufoque dans le film. Le plaisir qu'il prend à sautiller, l'air ailleurs, d'une scène à l'autre, transparaît si visiblement que l'on ne peut s'empêcher d'aimer ce Sultan,



malgré son inconscience et sa lâcheté qui le poussent à échanger sa fille unique contre un cheval magique. Co-signataire du scénario — officiellement — mais véritable scénariste en réalité, Miles Malleson s'est taillé un personnage sur mesure et a contribué pour une très grande part à la réussite du **Voleur de Bagdad**. Les dialogues, auxquels il a donné une dimension poétique rare dans le domaine du film de fantaisie, retrouvent à certains moments privilégiés le ton du récit merveilleux, étrangement évocateur d'un monde situé de l'autre côté du miroir. Fait notable pour l'époque, la version doublée en français réussit à conserver parfaitement cette poésie et ne frustre pas le spectateur exclusivement francophone de la qualité du texte original.

L'accès et la croyance au féérique et à l'extraordinaire sont un don habituellement réservé à l'univers privilégié de l'enfance. Dans **Le voleur de Bagdad**, un magicien ouvre pour nous une porte fabuleuse sur cet « autre côté » inaccessible à la plupart des hommes : Alexander Korda, enfant terrible du cinéma et magnat d'une industrie colossale, s'est amusé à retrouver, par les artifices de son art, les souvenirs enchantés de sa jeunesse. Tout comme ce sultan collectionneur de jouets, capricieux et puéril, naïf et jaloux de ses objets — encore une idée de Miles Malleson — compose l'inoubliable image d'un adulte réfugié à tout jamais dans l'inconscience paisible de ses premières années. Approche somptueuse d'un « ailleurs singulièrement dépaysant », **Le voleur de Bagdad** tourne définitivement le dos à ces adultes qui régissent le monde avec un sérieux imperturbable et « cessent de croire à la beauté de l'impossible ». G.D.

Je vais arranger ça. » « Bonne idée ». Toujours comme ça. Très poli. Il connaissait bien son visage. Un seul œil lui suffisait parfois à traduire une émotion. Pour avoir le visage bien éclairé, il faut toujours placer les lumières d'une seule façon, sinon vous obtenez ce qu'on appelle le « glass-eye » (l'œil de verre), car les rayons lumineux passent par l'œil et font une réflection dans l'appareil. Conrad Veidt aimait les éclairages forts et il avait toujours un miroir sur lui, et pendant que l'opérateur réglait ses projecteurs, il levait sa glace à bout de bras et se regardait. Et quelquefois, on l'entendait : (Powell imitant les mimiques de Veidt) « Camera, glass-eye... » (rires) Moi, je le connaissais bien et je faisais toujours ses gros plans sous un seul angle. S'il tournait la tête, je coupais.

Avez-vous vu la version avec Douglas Fairbanks avant de tourner la vôtre ?

Oui, en 1924. Je ne l'aimais pas beaucoup, mais j'ai conservé une grande impression du film. Je ne l'ai pas revu depuis sa sortie. Je sais qu'il y avait le décor de William Cameron Menzies, le même qui a réalisé certains trucages dans notre version. Fairbanks avait eu l'idée de faire faire des décors en noir et argent : les Mille et Une Nuits un peu fantastiques.

Le scénario de Fairbanks est différent du vôtre.

Je me rappelle très bien : au début du film, il y avait un raconteur d'histoires, avec un petit garçon, si mes souvenirs sont exacts, et des étoiles. Et les étoiles formaient des mots : « Happiness Must Be Earned » (Il Faut Mériter le Bonheur). Cette idée m'avait fortement impressionnée. Je me rappelle aussi cette scène : après avoir volé l'argent, Fairbanks se met sur les mains, les jambes en l'air, et fait tomber toutes les pièces qu'il a sur lui en se secouant... Une très bonne idée. Et aussi : après toutes ses aventures, quand on lui demande ce qu'il désire le plus, il répond : « Un hamburger... » C'est le genre de plaisanterie que j'aime. Vous êtes tellement sûr de votre public que vous pouvez vous permettre cet anachronisme. Mais il y avait également de mauvaises scènes, surtout quand il galopait sur un vieux cheval à travers les nuages. Même le public s'en moquait.

Avez-vous connu Fairbanks ?

Non, je ne l'ai jamais rencontré. Il était un très bon producteur. Il a apporté toutes les grandes idées du théâtre au cinéma, comme, par exemple, dans les décors de **Robin des Bois**. Le cinéma, c'était les effets grandioses sans beaucoup de style. Et Fairbanks a donné le style.

Propos recueillis et traduits
par ***Danièle Grivel*** *et* ***Roland Lacourbe***

NOTES

1. MILES MALLESON (1888-1969) Auteur dramatique et scénariste, il collabora à *Tudor Rose* (1936), *La Reine Victoria* (1937), *Sublime sacrifice* (1940), *Spitfire* (1942), *M. Emmanuel* (1946). Cependant, c'est comme acteur qu'il demeurera dans nos mémoires (environ 120 films).
2. LAJOS BIRO (1880-1948). Scénariste hongrois venu à Hollywood dans les années vingt, il a consolidé sa carrière auprès de Korda, dans les années trente. Reparti ensuite à Hollywood, il a collaboré notamment aux *Cinq secrets du désert* (1943) de Billy Wilder.
3. LUDWIG BERGER (1892-1969). Réalisateur allemand. Ses deux films les plus marquants durant l'expressionnisme sont *Ein Glass Wasser* (Un Verre d'Eau - 1923) et *Der Verlorene Schuh* (Cendrillon - 1923). Dans les années trente, il travaille aussi bien à Londres qu'à Paris (*Les trois valses* avec Pierre Fresnay et Yvonne Printemps en 1938). Il réalisera également en France, en 1949, *Ballerina* avec Violette Verdy.
4. SABU : Voir l'Ecran Fantastique n° 3 (janvier 1978).
5. TIM WHELAN (1893-1957). Cinéaste américain. Il collabora notamment au scénario de *Safety Last* (Monte là-dessus - 1923) de Harold Lloyd. Il a réalisé plusieurs films en Angleterre entre 1933 et 1940.
6. JUNE DUPREZ, née en 1918, fait des débuts prometteurs dans les productions de Korda où elle incarne la frêle jeune fille des films romanesques. Elle tente vainement une carrière aux Etats-Unis après la guerre. Elle vit retirée en Italie depuis 1961.
7. JOHN JUSTIN, né à Londres en 1917, débute au théâtre. Il tente de s'imposer comme jeune premier dans *Le voleur de Bagdad*, mais en vain. Récemment, on a pu le voir dans *Le Messie sauvage* (1972 - Ken Russell) et *Le grand sommeil* (1978 - Michael Winner).
8. CONRAD VEIDT : voir L'Ecran Fantastique n° 7 (janvier 1979).

entretien avec
MIKLÓS RÓZSA
Un chef d'œuvre

***E**n une époque où la musique hollywoodienne n'avait pas toujours trouvé le moyen d'échapper aux poncifs les plus rebattus, la partition composée par Miklós Rózsa pour* Le voleur de Bagdad *apportait par sa richesse et par la précision de sa structure dramatique quelque chose de réellement nouveau dans la conception même de la musique de cinéma.*

Comment en êtes-vous venu à composer la musique du* Voleur de Bagdad *?

En 1938 j'avais composé la musique de mon premier film important **Les quatre plumes blanches**, dont la première avait été donnée avec beaucoup de succès à l'Odéon de Leicester Square, à Londres. Le producteur, Alexandre Korda, m'avait alors dit qu'il avait énormément aimé la musique et qu'il avait un film en préparation; dans lequel elle avait plus d'importance encore que dans le précédent. Il s'agissait d'une « fantaisie orientale », **Le voleur de Bagdad**. Il me raconta qu'il avait quelques difficultés pour commencer le tournage car, si le script était fini, il n'avait pas de réalisateur. Il avait offert le film à René Clair, mais je ne crois pas que celui-ci ait été intéressé par le projet. Je dus donc attendre et un jour, il m'annonça qu'il avait un metteur en scène, un Allemand : Ludwig Berger, mais que cette fois c'était avec la musique qu'il avait des problèmes.

M. Berger venait de faire un film, en France, **Les 3 valses**, dont la musique avait été composée par le musicien d'opérettes viennois, Oscar Straus. Ils étaient amis et Berger voulait que ce soit ce dernier qui écrivit la musique du **Voleur.** Je lui dis : « Bon, je pense alors que pour moi, c'est terminé. Je pourrai peut-être faire quelque chose d'autre plus tard... » — « Non, non..., répondit-il. Attendons de voir ce qui se passe, ne bougez pas et faites-moi confiance. Je vais voir ce que je peux faire... » Je restai donc en place : j'étais supposé écrire un certain nombre de pièces symphoniques, pendant qu'Oscar Straus, qui n'était pas un compositeur symphonique, s'occupait des chansons, des danses, et de tout ce qui devait être composé avant le film.

A cette époque M. Straus était en cure à Vichy, et fut contacté, je suppose, par M. Berger, puisque bientôt, de la musique se mit à arriver de Vichy à Londres. Cette musique fut une surprise... car de toute évidence, M. Straus continuait à composer dans le plus pur style viennois pour une fantaisie orientale tirée des Mille et une nuits...

Mais vous ne pouviez rien faire...

Non, je n'avais rien à dire : je n'étais pas là pour critiquer M. Straus qui, de plus, était très largement mon aîné. Mais le directeur musical, Muir Mathieson, n'en revenait pas. Il trouvait que la musique était complètement à côté du film et ne se gênait pas pour le dire à tout le monde, en particulier à Vincent Korda, le frère cadet d'Alexandre. Le lendemain, nous allâmes trouver ce dernier, et, tandis que nous attendions, nous vîmes Berger arriver, et aller droit dans le bureau d'Alexandre Korda.

Quelques instants plus tard, nous étions à notre tour conviés à y entrer. Korda était derrière son bureau, l'air furieux, et nous regardait comme l'eût fait Jupiter sur le point de tonner. Et il dit : « Mes garçons... » — cela commençait mal car, bien que jeunes, nous n'étions pas des gamins ! —... « J'ai entendu dire que vous critiquiez la musique de M. Straus et je veux que vous vous mettiez bien cela dans la tête : c'est M. Berger qui est responsable de toutes les questions artistiques ! C'est donc ce qu'il dit qui prévaut. Compris ? » Nous regardâmes Mathieson, qui dit « Oui, Monsieur. » — « Alors c'est tout ! » Berger sortit en arborant un sourire triomphant, Mathieson le suivit, en rage, et moi, je m'apprêtai à lui emboîter le pas, quand je sentis une main me retenir : c'était Korda. « Venez vous asseoir, me dit-il. Comment est la musique ? » Alors je lui répondis en toute franchise que c'était de la musique pour opérette viennoise, intéressante en soi, mais complètement ridicule dans le cadre d'une fantaisie orientale... tout à fait déplacée... Il me dit : « D'accord. Rentrez chez vous, réécrivez tout, et faites-moi signe quand ce sera fini. Et surtout, n'en dites mot à personne, pas même à Mathieson. » Ce que je fis.

Dix jours après j'étais prêt. Korda me dit qu'il ne voulait pas encore l'entendre, mais qu'il allait me donner un bureau voisin de celui de Berger, afin que je joue cette musique

Une musique variée

Cette richesse tient d'abord à la multiplicité des thèmes. Si, certes, nous n'en sommes pas encore à **Ben-Hur** ou au **Cid**, dans lesquels on ne comptera pas moins de 25 thèmes différents pour le premier et, pour le second, une douzaine de leitmotive qu'agrémentent à l'occasion plus de vingt mélodies secondaires, on peut cependant relever dans **Le voleur de Bagdad** une quinzaine de thèmes principaux ou marquant de leur sceau une séquence.

Et ces mélodies ne visent pas seulement à accompagner des personnes : elles caractérisent aussi parfois des lieux ou des situations, voire des idéaux. C'est ainsi qu'à côté des thèmes d'Abu, d'Ahmad, de Jaffar ou du Génie, on en trouve par exemple pour le port de Basra, le marché, le Grand Canyon, le cortège de la princesse, le combat contre l'araignée géante ou le Pays des Légendes.

Mais là ne s'arrête pas la variété. Elle est aussi dans l'orchestration, et dans le talent consommé avec lequel Rózsa a su disposer, à des moments choisis, les chœurs. Toutes les séquences initiales du port atteignent une indéniable grandeur grâce à l'alternance de ceux-ci, de la noblesse du chant solo (thème des marins) et de puissantes séquences instrumentales soutenues par de brillantes reprises.

Enfin, l'introduction de chansons apporte une note complémentaire, qui contribue à faire du **Voleur de Bagdad** une féerie non seulement orientale, mais aussi musicale, sentiment qu'entretient pour une bonne part la quasi-continuité de la musique dans le film. La mélodie de ces chansons est souvent l'un des thèmes principaux, comme c'est le cas du thème d'amour ou de celui d'Abu.

Une construction dramatique complexe :

La souplesse d'agencement, dans la partition du **Voleur de Bagdad**, vient pour une bonne part de ce grand nombre de thèmes qui, en soi et par toutes les variantes d'orchestration dont il peut faire l'objet, offre autant de possibilités d'articulations et de nuances susceptibles d'alimenter et d'enrichir dans les moindres détails la structure musicale.

Il serait trop long d'étudier celle-ci tout au long de l'œuvre, séquence par séquence, analyse pourtant passionnante qui mettrait en évidence la minutie apportée par le compositeur au travail de chacune : on y verrait les mélodies se succéder, s'enchevêtrer, dans un tourbillon rivalisant d'ingéniosité avec les finesses de l'orchestration, pour constamment jouer sur les deux tableaux essentiels de toute bonne musique de film : soutenir et accompagner l'image, mais aussi la dépasser et évoquer ce qui est contenu en filigrane dans celle-ci, dans l'esprit des personnages ou dans l'action elle-même. Pour, en un mot, la transcender.

Il serait en particulier intéressant d'étudier ce phénomène dans des séquences d'action, mais ce serait également trop complexe pour une approche immédiate. Nous nous contenterons donc de fournir un exemple simple mais éloquent, en précisant que dans bien des moments de la partition, la même méthode se complique beaucoup plus.

Car tout l'art de Rózsa est évidemment de jouer tantôt sur le schématisme, tantôt sur le sous-entendu, selon les circonstances. Si, dans la scène du marché, le thème d'Abu prédomine alors que celui-ci vole et s'enfuit, c'est naturel : l'action du garçon est solitaire, et ne se tourne que vers lui-même.

musical

En revanche, dans la scène où Ahmad décide de rester alors qu'Abu veut partir, la situation psychologique des personnages est différente : le thème d'Abu est certes toujours là — en ce qui concerne celui-ci, point de changement : son action est toujours « personnelle », voire égocentrique. A l'inverse, encadré par ce thème, ce n'est pas celui d'Ahmad qu'on trouve, comme on aurait pu s'y attendre, mais le thème d'amour, car l'action d'Ahmad est guidée par la seule pensée de celle qu'il aime.

Mais ce n'est pas seulement par de telles « techniques » que Rózsa nuance à plaisir le jeu de sa musique. Dans la conception même des thèmes, il ruse avec la psychologie des personnages et avec les situations.

Ainsi, annonçant ce qu'il fera par exemple pour **Le Cid** vingt ans plus tard (cinq thèmes sont dévolus à Rodrigue dans ce film !), il n'attribue pas moins de trois mélodies à Ahmad selon la situation dans laquelle se trouve celui-ci : l'amour, le triomphe ou le malheur.

De même il ne noircit pas complètement Jaffar (cf. notre interview) : si le thème principal de ce dernier est sombre — préfigurant par sa brutalité celui de Koura dans **Le voyage fantastique de Sinbad** — il lui adjoint un thème d'amour d'une grande émotion, passionné et tragique à la fois, qui donne à lui seul — plus peut-être que l'image et les dialogues — une dimension humaine à ce personnage qui n'aurait pu apparaître que comme un simple et traditionnel « méchant » : ce qui le condamne à nos yeux, ce sont les moyens qu'il emploie et l'idée qu'il s'oppose au couple de conte de fée, si cher à notre esprit d'enfant, que constituent la princesse et Ahmad ; mais, la musique nous le dit : sa passion est sincère, et son chagrin réel devant l'échec de celle-ci.

Enfin, puisqu'il est question de thème d'amour, notons l'ambiguïté du « love theme » proprement dit, qui tantôt

L'affrontement final, inséparable du genre épique.



jusqu'à ce qu'il réagisse. Je m'installai donc, et, comme il me l'avait demandé, me mis à jouer ma musique aussi fort que possible. Plus personne n'arrivait à travailler, tout le monde se plaignait d'entendre tout le temps les mêmes musiques... Vous imaginez l'ambiance ! Le seul qui ne se manifestait pas... c'était Berger.

Soudain, le troisième jour, la porte s'ouvrit et il entra. « Qu'est-ce que c'est que vous jouez-là ? Cela fait trois jours que j'entends les mêmes choses ! Mais qu'est-ce donc à la fin... ? » Alors je pris un ton innocent pour lui répondre : « Bah... j'ai eu quelques idées comme ça, pour **Le voleur de Bagdad** » — « Qu'est-ce que cela veut dire, quelques idées... (il bafouilla un peu), mais enfin, rejouez-moi ça quand même... » Et je remis ça une fois, deux fois... Il m'arrêta. « Bon, restez-là, ne bougez pas. Je reviens dans un instant. » Il se précipita chez Korda, lui dit qu'il avait découvert un compositeur formidable pour le **Voleur** — c'était moi ! — et qu'il voulait absolument que ce soit moi qui écrive la musique car ce que j'avais fait était bien meilleur que ce qu'avait imaginé Oscar Straus ! Il revint, m'annonça la nouvelle et se reprit tout à coup : « Mais qu'est-ce que je vais faire de Straus ? — Ça, je n'en sais rien... C'est votre problème... ». Je crois qu'il lui signifia par téléphone que travailler entre Londres et Vichy causait trop de difficultés, et qu'ils devaient renoncer à cette collaboration. Straus lui répondit qu'il ruinait sa carrière... C'était assez pathétique, car il devait avoir soixante-dix-huit ans...

En combien de temps avez-vous écrit cette musique ?

Cela se fit dans un premier temps durant le printemps 1939, et le tournage commença en été. Une partie de la musique, les chansons et les danses en particulier, fut composée avant celui-ci. Mais il y avait d'autres scènes que Berger voulait tourner comme des ballets : la musique composée d'abord, et le film agencé par une sorte de chorégraphie. Ce fut le cas de toute la scène du marché, au début, avec l'introduction de voleur. Tout fut enregistré en même temps, la musique, les bruits et les paroles, et les acteurs durent ensuite conformer leur jeu à la bande son. Malheureusement, personne n'était habitué à ce genre d'exercice et ces cinq minutes de film demandèrent une semaine de tournage pour un résultat qui s'avéra abominable. En particulier, les acteurs devaient jouer en s'écoutant parler. C'était absolument horrible. C'est dommage car l'hypothèse de travail était en soi très intéressante.

Alors Korda m'appela à son bureau et me demanda si je pouvais refaire le travail sur le film monté. Je lui dis que oui. C'est ainsi que j'ai été amené à composer de nouveau entre le printemps et septembre 1939. La musique fut enregistrée quant à elle en mars 1940. Mais ce n'est pas si simple que cela. En fait, à cette époque, nous étions en pleine guerre. Le film n'était pas terminé. Ce qui fut enregistré en mars, c'est ce qui correspondait aux séquences déjà montées. Korda partit pour les Etats-Unis montrer à United Artists, dont il était membre, ce qui avait été réalisé. La firme décida alors de débloquer les crédits pour achever le film.

Ainsi donc la musique n'était pas terminée quand la production partit pour les USA...

Non, et je dus moi-même partir pour Hollywood en avril 1940. A cette époque débutait au Grand Canyon le tournage des séquences du vol du génie. J'eus à composer alors ces scènes, celle de l'araignée géante, etc. En faisant le compte, j'ai travaillé près d'un an et demi sur cette musique, puisqu'on finit de l'enregistrer en août 1940...

Est-ce qu'enregistrer aux USA vous a posé des problèmes particuliers ?

Non, car j'avais travaillé déjà dans plusieurs pays et je savais ce que c'était que changer de mentalité, de façon de jouer... J'ai d'ailleurs eu à l'époque l'orchestre MGM qui n'était pas tenu par un contrat exclusif. Simplement le style de ces orchestres se rapprochait davantage à l'époque de celui de Broadway, avec d'émouvants glissando et tout le reste. Je dus m'efforcer de leur imposer un style « symphonique », ce qui ne fut pas toujours facile. Je me souviens d'une fois où le violoniste solo me faisait un de ces glissando que les français appellent « deguelando ». Et je lui dis : « Non, de grâce, s'il vous plaît, contentez-vous de suivre

strictement ce qui est écrit. » Alors il me répondit : « Mais ça, c'est mon côté gitan » et je lui rétorquai : « Non, ce n'est pas votre côté gitan. C'est votre côté MGM... » Evidemment, cela l'avait rendu très populaire dans cette firme... Mais, très peu pour moi !

Que représente* Le voleur de Bagdad *dans votre carrière ?

Beaucoup de choses, et une étape importante. D'abord il m'entraîna à Hollywood où je n'avais pas l'intention d'aller — je n'aimais pas leur approche de la musique de film. Et je trouvais les conditions de travail en Angleterre très agréables. Mais une fois la guerre venue, un certain nombre de choses avaient changé... Une nouvelle carrière débuta pour moi avec **Le voleur de Bagdad.**

En ce qui concerne le musicien, ce film me donna l'occasion d'écrire quelque chose de nouveau dans ma vie, quelque chose de merveilleux, susceptible, surtout dans les circonstances du moment, de donner aux gens le moyen de s'évader de la réalité. Comme la musique avait une très grande importance dans le film, j'eus conscience que je devais donner le meilleur de moi-même. Ce n'est certes pas une grande œuvre d'art, mais je crois pouvoir dire cependant que considérée dans son domaine, cette œuvre constitue à sa manière une date dans l'histoire de la musique de cinéma.

Hollywood n'avait donc jamais constitué un but pour vous. Une fois arrivé là-bas, avez-vous cependant pensé très vite que vous pourriez vous y fixer ?

Non. J'y étais allé pour terminer ce film et je supposais à l'époque que M. Korda retournerait aussitôt après en Angleterre et que je l'y suivrais. Mais une fois sur place, il fonda sa compagnie et j'étais sous contrat avec lui.

A l'automne 1940, je reçus un télégramme de Michael Powell qui tournait au Canada un film écrit par Americ Chrisburger, un film de guerre intitulé **The 49 th Parallel**. Il me demandait d'aller sur-le-champ au Canada étudier la musique locale et de retourner avec eux en Angleterre écrire la partition. Quand je montrai le télégramme à M. Korda, il me répondit qu'il n'en était pas question : j'étais sous contrat avec lui, il s'installait à Hollywood et je devais rester avec lui. D'ailleurs, M. Powell fit preuve de beaucoup de goût puisqu'il engagea par la suite Ralph Vaughann Williams pour écrire cette musique, et le résultat fut remarquable[1]. Donc, en fait, le problème du choix ne se posa pas pour moi.

Et qu'est-ce que vous a apporté le fait de composer cette musique ?

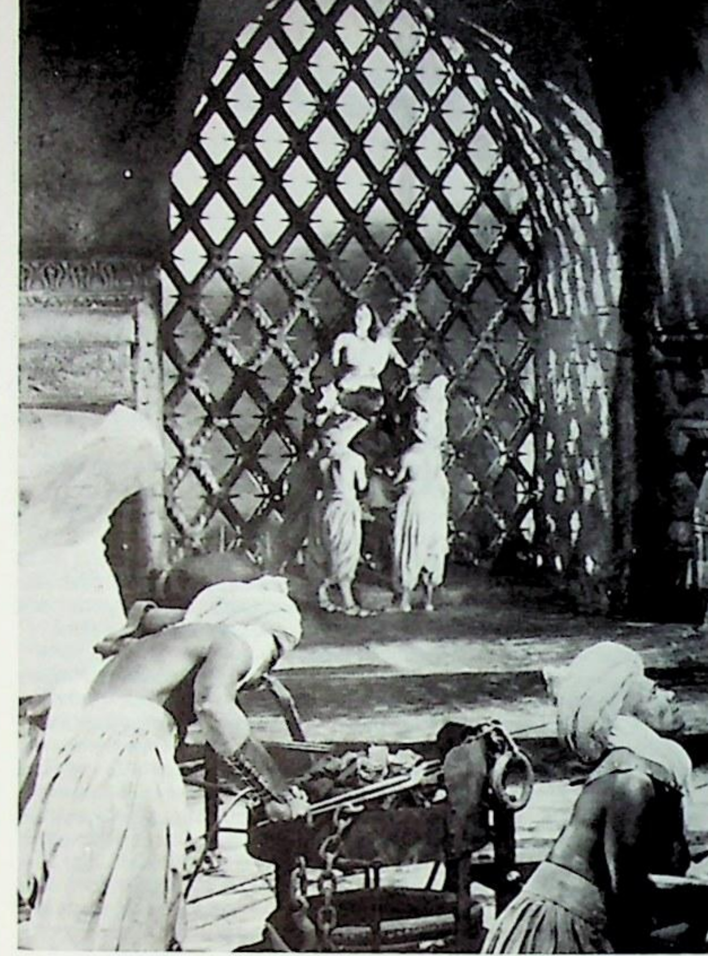
Une expérience nouvelle et originale. Comme il y a presque de la musique d'un bout à l'autre du film, c'est un peu un film « musical », mais sans le style de chansons qu'on imaginait à Hollywood pour ce qu'on appelle le « film musical ». En un mot, les circonstances historiques ont fait que ce film a constitué une expérience nouvelle pour le cinéma américain lui-même. Et du même coup, cela m'apporta une réputation immédiate. Songez qu'il fut nommé pour un Oscar en 1941, alors que ce n'était que mon premier film là-bas ! Je ne savais pas grand-choses des Oscars de l'Academy Award, sinon que je devais me rendre à la soirée. La firme Korda y avait une table, et le film reçut, pour autant que je me souvienne, trois Oscars : les décors, la photographie et les effets spéciaux. Moi, je n'eus rien.

Mais ce n'est pas étonnant : la palme revint pour la musique à **Pinocchio**, qui contenait une chanson très populaire, ce qui, à l'époque déjà, constituait un critère dans bien des cas... Le compositeur reçut aussi un Oscar pour la chanson. C'était dans le style de Broadway tant prisé alors et je crois que ma musique ne répondait pas au stéréotype de jugement qui faisait loi à cette époque... Je dois avouer que quand je suis rentré chez moi sans l'Oscar, j'avais encaissé ma première déconvenue hollywoodienne. Ce ne devait pas être la dernière...

Quelle était votre expérience en musique chorale avant* Le voleur de Bagdad *?

Je n'en étais pas à mes premières armes... Une des

1. On peut trouver un extrait de cette partition sur le disque « Bernard Herrmann Conducts Great British Film Music », Decca PFS 4363.



« Si la mort n'est pas la fin,

apparaît comme tel, et tantôt peut passer pour celui de la princesse. Tout se passe en fait comme si Rózsa, d'une façon originale, avait choisi de « traiter » musicalement le personnage féminin à travers les passions qu'il suscite, c'est-à-dire à travers deux thèmes d'amour : mais si celui de Jaffar est solitaire, triste et presque violent dans sa passion par suite de l'échec, et ne se fait entendre que pour accompagner la solitude du personnage, celui de la princesse et d'Ahmad apparaît d'abord certes parfois avec l'un d'eux seulement, mais aussi lorsqu'ils sont réunis — ce n'est jamais le cas du premier quand Jaffar est avec la princesse — et, d'autre part, sa chaleur est tempérée par de la tendresse : il contient en lui la quiétude d'un amour partagé et voué à triompher de tous les obstacles.

Une musique somptueuse

Dernière caractéristique, enfin, de la partition de Rózsa : sa beauté tantôt d'une sobre élégance, tantôt luxueuse et puissante à la fois.

Certaines mélodies — le thème d'amour désespéré de Jaffar, ou lorsque Abu se retrouve échoué sur la plage après la tempête — présentent un caractère passionné, et même, pour la seconde, une luxuriance qui les situent parmi les plus belles conçues par le compositeur.

La grandeur du thème du Canyon, ou celle insufflée par l'orchestration aux thèmes de Basra et des marins, la reprise triomphante des chœurs après la victoire sur l'araignée géante et la façon dont s'enchaîne à nouveau puissamment sur eux le thème du Grand Canyon, alors qu'Abu repart triomphant, donnent à l'image une dimension non seulement immense amis aussi poignante. Tout cela n'a d'égal que le savant mélange opéré par Rózsa lors du combat entre le jeune voleur et l'araignée — et qui contient en germe l'esprit du combat contre Kali dans **Sinbad** — mélange au sein duquel une dramatique progression pleine d'une violence contenue se combine à la virtuosité des mélodies et des instruments, laissant par moments transparaître tant la



nous continuerons ensemble... »

juvénilité d'un des protagoniste de cette lutte mortelle que la volonté de Rózsa de ne pas dramatiser à l'extrême un affrontement dont, finalement, le vainqueur est connu d'avance.

Le thème d'Abu est lui-même un petit bijou, par son insouciance brillante et sa distinction qui, intimement liées, traduisent toute la profondeur morale de celui qui, après tout, n'est qu'un joyeux petit diable dont le destin est néanmoins d'ouvrir la porte du Pays des Légendes, close depuis deux mille ans ! Cet art de rendre toute l'humanité complexe de ses personnages par la seule conception de leur thème, Rózsa ne cessera de l'affiner au cours de son œuvre pour nous en livrer récemment un sommet avec le thème de **Fedora**, dans le film de Billy Wilder (1977).

Ainsi donc, dans **Le voleur de Bagdad**, trois ans à peine après son entrée dans le Septième Art, Miklós Rózsa démontrait avec quelle science et quelle chaleur personnelle il avait maîtrisé la technique de la musique de cinéma au point de faire naître en cette dernière l'œuvre d'art à l'état pur.

Car, n'en doutons point : avec **Le voleur de Bagdad**, ce n'est pas seulement une excellente musique de film qu'il avait signée. C'est tout simplement un chef-d'œuvre.

Bertrand Borie

Le voleur de Bagdad sur disque :

• The Thief of Bagdad, The Royal Philharmonic Orchestra and The Saltarello Choir conducted by Elmer Bernstein, Warner Bross Rec., BSK 3183.
• Thief of Bagdad suite/ Jungle Book suite, Frankenland State Orchestra conducted by Miklos Rozsa, Narrated by Leo Genn, United Artists Rec., UAS 29725.
• Thief of Bagdad Love Theme, National Philharmonic Orchestra conducted by Charles Gerhardt, in « Spellbound, The Classic Film Scores of Miklos Rozsa », RCA ARL 1-0911.
• The Thief of Bagdad short suite, Royal Philharmonic Orchestra conducted by Miklos Rozsa, in « Miklos Rozsa conducts his Great Film Music », Polydor Super 2383 327.

compositions que j'avais dû faire pour mon prix au Conservatoire de Leipzig était un motet à six voix, et j'avais même participé à la représentation en tant que chanteur ! J'ai chanté pendant trois ans sous la direction de chefs d'orchestre comme Furtwangler, Bruno Walter et beaucoup d'autres. Et par la suite, la musique chorale a tenu une place importante dans mes compositions cinématographiques comme dans les autres.

Comment avez-vous introduit une tonalité orientale dans votre musique ? L'expérience des Quatre plumes blanches vous a-t-elle été utile sur ce point ?

Dans une scène des **Quatre plumes blanches**, il y avait un passage montrant des barges que l'on tirait sur le Nil, et j'avais deux chœurs, un sur chaque rive : ceux des haleurs, qui se répondaient. Ce n'était pas à proprement parler symphonique, mais c'était intéressant à faire. Quand nous avions enregistré, M. Korda avait demandé à la Reine de venir et elle s'était montrée très impressionnée par le traitement « arabisant » de ces chœurs, et la précision avec laquelle nous travaillions dans le département musical. J'avais donc déjà fait un certain nombre de recherches pour ce film dont l'action se situait au Soudan.

J'avais étudié la musique orientale à l'Université et consulté de nombreux ouvrages sur elle. Donc ce n'était pas un problème pour moi, d'autant qu'il s'agissait d'une fantaisie et que je n'avais pas à proprement parler à faire œuvre de musicologue. Ce n'était pas un documentaire réaliste, mais une œuvre poétique. Il s'agissait donc de faire passer un style oriental, sans plus.

Considérez-vous, comme cela a été parfois écrit, que c'est votre première œuvre importante pour le cinéma ?

Oui, et en tout cas c'est le premier qui m'a fait connaître dans ce domaine. Et puis la musique était ici un des piliers essentiels du film, elle ne visait pas seulement à définir l'ambiance ou à souligner l'action. A ce titre également c'était une grande nouveauté.

Il vous est parfois arrivé, par souci d'authenticité — le thème de Myriam dans Ben-Hur par exemple — de bâtir certaines mélodies sur quelques notes de musiques d'époque. En avez-vous fait autant pour Le voleur de Bagdad, ou bien tous les thèmes de ce film sont-ils originaux ?

Tous les thèmes du **Voleur** sont de moi, intégralement. Il n'y a aucune source précise issue du folklore musical. Comme je vous l'ai dit, je me suis simplement efforcé de donner une teinture.

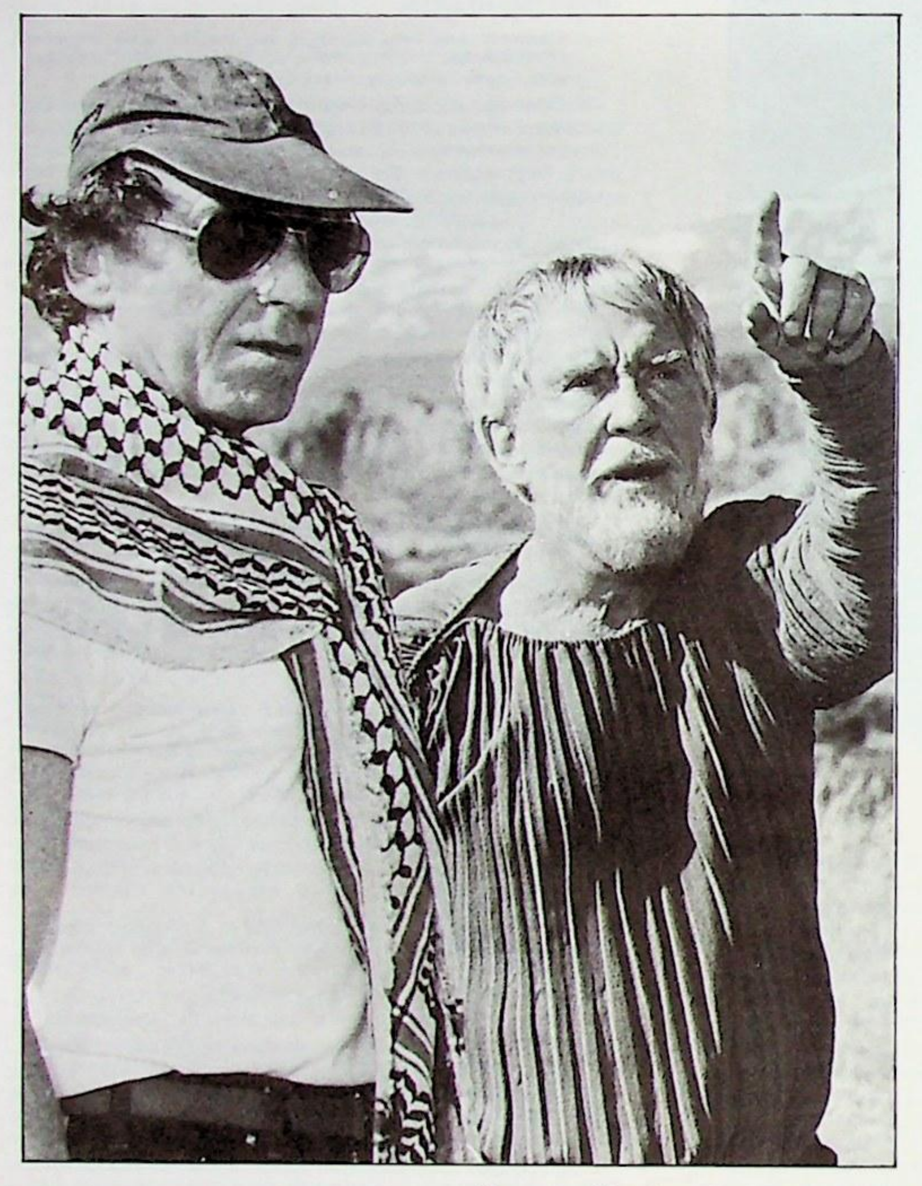
Vous paraissez avoir sciemment évité de donner toute tonalité tragique à votre musique — sauf peut-être la scène de l'enlèvement de la princesse. Même la mort de Jaffar, à la fin, est à peine esquissée musicalement. Pourquoi ?

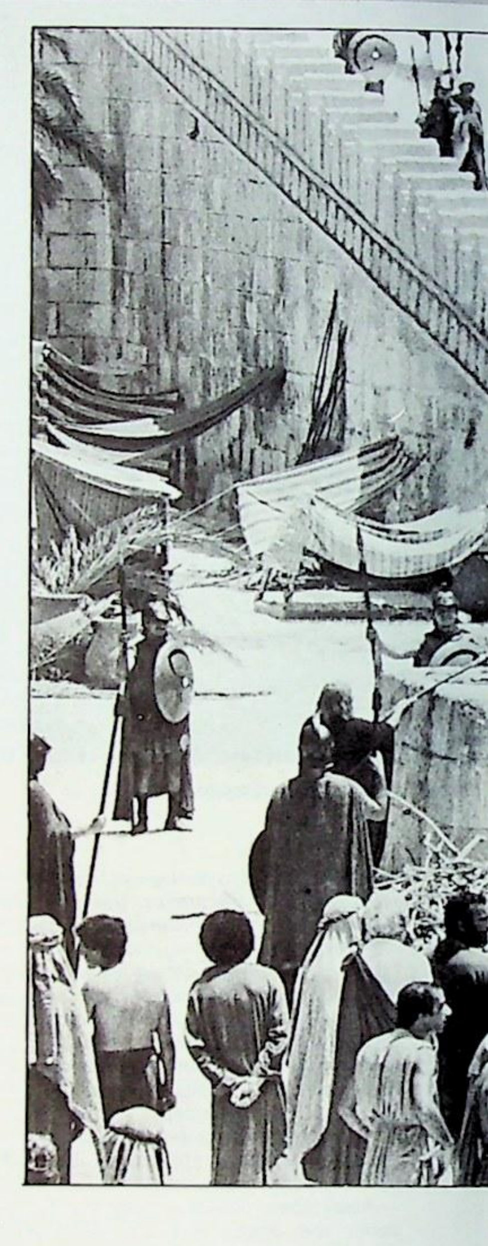
Je vous l'ai dit, il s'agit d'une fantaisie, toute de fraîcheur et de poésie. Il ne s'y trouve aucune place pour la tragédie pure. Il n'y a pas de « réalité », chaque élément ne prend de consistance que parce qu'il trouve son écho dans l'imagination du spectateur. Pour cette seule raison, je n'ai pas voulu rendre ma musique trop tragique. La mort de Jaffar, puisque vous en parliez, n'est qu'un simple « incident », et les grands mouvements de musique de mort à la Wagner eussent été à mon sens complètement déplacés ici. C'est très différent de la mort de Koura dans **Le voyage fantastique de Sinbad** : à l'élégance, au côté « gentleman » de Jaffar — qui n'exclut pas sa noirceur d'intention — s'oppose un Koura maléfique que rien ne rachète, qui n'est qu'un chien. Et bien que tous deux inspirés par les Mille et une nuits, les deux films étaient fort différents dans l'esprit.

Le voleur de Bagdad est, répétons-le, pure poésie. Le **Sinbad**, ce qui ne me convient guère, se présente comme une aventure réaliste, reposant à mon sens sur un scénario et une réalisation médiocres, et dont la seule réelle qualité résidait dans les effets spéciaux de Ray Harryhausen. Dans ces conditions, il m'a semblé que je devais dramatiser le plus possible, d'autant que le film, bien que cela fût manifestement dans ses intentions, ne le faisait pas. Je vous confierai d'ailleurs qu'aujourd'hui encore, je me demande pourquoi je l'ai accepté. Mon agent m'en avait beaucoup parlé, et surtout, quand j'avais rencontré M. Harryhausen pour la première fois, j'avais été impressionné par son grand talent, sa gentillesse. En fait, j'ai d'abord dit non pendant un moment, puis il est venu à Hollywood, où vit sa mère, il m'a

SUITE PAGE 64 •

LE CHOC





Desmond Davis et Burgess Meredith.

entretien avec

DESMOND DAVIS

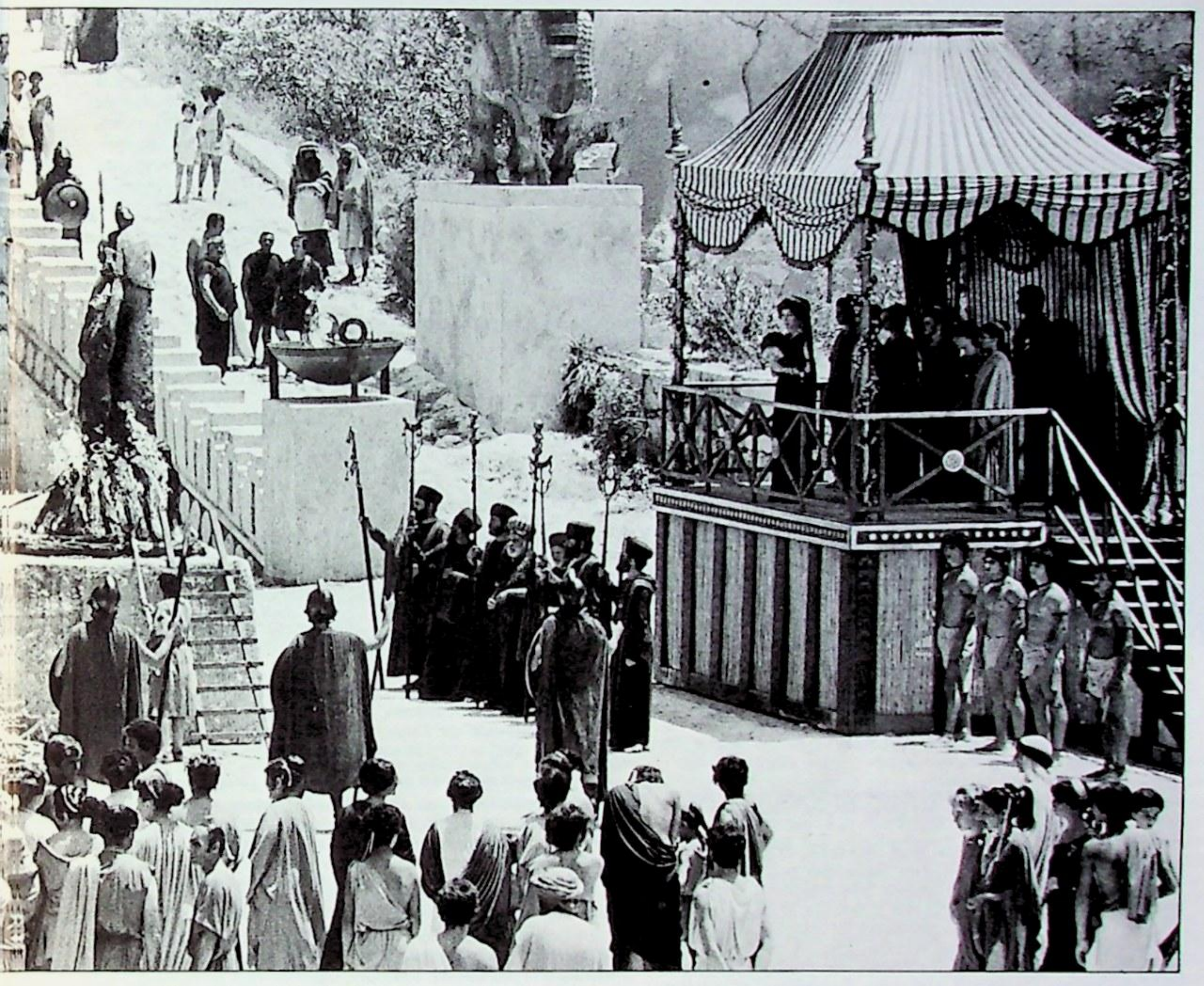
réalisateur

L'UNIVERS du cinéma baigna de bonne heure la vie de Desmond Davis qui ne tarda à se passionner pour cet art. Dès l'âge de onze ans, il avait acquis caméra et, durant ses études, ne manqua jamais une occasion de se livrer à cette activité, fût-ce au détriment d'autres tâches.

Au sortir de l'école, il entra à la Regent Street Polytechnic où il étudia la photographie et, au début de la guerre, accomplissait quelques menus travaux dans les Studios Riverside. Peu après avoir été enrôlé comme soldat, il fut muté dans les services cinématographiques de l'armée basés à Pinewood. Il se trouva bientôt être l'un des sept cameramen dont la mission était de couvrir les opérations de guerre en Asie du Sud-Est.

Après quatre ans de service, et à l'âge de 22 ans, il se retrouva dans l'industrie cinématographique, travaillant en indépendant, sans vouloir devenir l'assistant privilégié d'un cameraman en place. Cela lui valut, de son pro-

DES TITANS



« Situé dans l'Antiquité, Le choc des titans *est avant tout un film fantastique relevant de l'imaginaire. »*

pre aveu, de faire à peu près de tout, y compris de très mauvais films. « On ne m'offrait pas de films intéressants », raconte-t-il, « car je ne correspondais pas à l'image qu'on se faisait alors dans le métier des jeunes cameramen : j'apparaissais un peu comme un anarchiste... »

Il s'incorpora toutefois au groupe de Lindsay Anderson, et travailla sur les premiers documentaires de celui-ci avec le cameraman Walter Lassally. Peu attirés par le cinéma anglais d'alors, ils s'organisèrent pour faire des films le week-end. Un film fut ainsi réalisé avec Bryan Forbes, mais jamais montré en public. Puis, au moment où commençait à poindre en France la Nouvelle Vague, le cinéma infléchit sa direction et des cinéastes comme Desmond Davis virent alors l'horizon s'ouvrir plus largement.

C'est en particulier l'époque où Woodfall Productions, qui avait été fondée par John Osborne, Tony Richardson et Oscar Lewenstein, devint une firme à la pointe du

J'ai toujours été passionné par les grandes civilisations et l'exaltation de l'homme qu'on y rencontre.

cinéma anglais. Grâce à son association avec Lassaly, Davis y eut son entrée. Dès lors, il ne cessa plus de travailler. « La belle époque », commente-t-il, « bien que nous n'eussions qu'un équipement réduit ! » C'est en travaillant pour Woodfall que Davis concrétisa son rêve : passer à la réalisation, en tournant **The Girl with Green Eyes** d'Edna O'Brien.

A la fin de 1960, Woodfall commença de s'effondrer et Davis fonda avec Roy Millichip la Partisan Films, afin de produire eux-mêmes leurs films. Ils réalisèrent ainsi **I was Happy Here**, qui remporta plusieurs récompenses, dont le Golden Shell à Saint-Sebastian, et **The Uncle**, également honoré par des prix. « Nos murs étaient couverts de coupes et de diplômes en tout genre », déclare Davis, « mais cela n'empêchait pas que nous ayions toujours du mal à trouver de l'argent. Nous décidâmes alors de faire un film plus commercial ». Et ce fut **Smashing Time**, avec Lynn Redgrave et Rita Tushingham, qui demanda deux ans et demi de travail : Partisan Films se trouva en difficulté, jusqu'à ce qu'intervint l'aide de Carlo Ponti. Le film sortit ainsi trop tard, après **Blow-Up** qui, du même coup effaça son originalité.

Puis vint **A Nice Girl like you**, qui leur permit de rembourser leurs dettes. Mais bientôt, les problèmes d'argent se faisant toujours plus pressants, Davis et Millichip décidèrent de dissoudre la compagnie. Sans travail, Davis se tourna alors vers la BBC et réalisa une partie des séries **Wessex Tales**. Comme la BBC recherchait elle-même des réalisateurs, il fut amené à assumer de plus en plus de travail. La possibilité de se consacrer à des sujets qu'il ne pouvait pratiquement pas aborder au cinéma, plus sérieux et plus classiques, ne lui fit prendre que plus d'intérêt à cette nouvelle carrière. Il a récemment réalisé **Measure for Measure** dans le cadre du programme de la BBC consacré aux œuvres de Shakespeare.

Avec **Le choc des titans**, c'est un nouveau pas qu'il vient de franchir, et sur lequel il s'est confié à nous avec la chaleur et la simplicité d'un homme passionné.

Le retour du cinéma historique à grand spectacle

Pourriez-vous en quelques phrases nous parler de votre carrière ?

Je crois que lorsque j'étais à l'école, j'avais déjà pour but de travailler un jour dans le cinéma. Et dans l'armée, j'ai travaillé à la caméra dans le service cinématographique. J'étais assistant cameraman et, à l'occasion, opérateur. A l'époque, j'ai fait un peu de tout, en particulier du documentaire. Mais tout ce temps où j'ai été à la caméra, j'espérais désespérément devenir réalisateur. C'est ainsi que je suis parvenu à être pris comme assistant opérateur sur **Tom Jones.** Je suis enfin passé à la mise en scène vers 1964. Au tournant des années 70, je me suis trouvé comme les autres face à la crise qui frappait le cinéma anglais. Il n'y en avait plus que pour la télévision, ou peu s'en faut, et c'est à cette époque que j'ai commencé à travailler pour elle. J'y ai en particulier mis en scène du Shakespeare...

Pensez-vous que ce dernier aspect ait pu être déterminant en ce qui concerne le fait qu'on vous a choisi pour* Clash of the Titans *?

Vous savez, je crois que beaucoup d'éléments très divers entrent dans le choix d'un réalisateur pour un film. Je pense que pour celui-ci, un facteur très important devait être pris en considération : la direction d'acteurs, dont j'avais une grande expérience grâce à la télévision. Et je pense que ce film, sur ce plan, marquait un pas nouveau dans la carrière de Ray Harryhausen, car **Clash of the Titans** compte bon nombre de vedettes, ce qui n'était pas le cas des précédents, et qui pose des problèmes particuliers.

Vous sentez-vous vous-même une affinité avec ce type de sujet ?

J'ai toujours été passionné par les grandes civilisations et l'exaltation de l'homme qu'on y rencontre, à travers ce qu'il a de grand. C'est tout particulièrement vrai de l'aspect légendaire. Tous ces mythes reflètent à mes yeux une seule et même quête, dangereuse : celle de l'Homme. Que ce soit celle de l'argent, celle de l'amour ou de la connaissance. Je ne suis pas un spécialiste de la cvilisation grecque, mais j'ai toujours été fasciné par elle. Et je crois que ses ressorts les plus profonds sont exaltants pour l'esprit humain.

Et avant qu'on vous propose ce film, aviez-vous eu envie d'en réaliser un de ce type ?

C'est difficile de répondre directement. Pour être franc, **Clash of the Titans** s'est présenté pour moi comme une occasion un peu inespérée, mais dans un sens bien spécial. En fait j'ai toujours été intéressé par ces films qui exaltent la personnalité du héros, qu'il s'agisse de James Bond ou de bien d'autres. Simplement, il faut le reconnaître, ce genre de film — j'entends le grand spectacle historique — a pratiquement déserté les écrans. Je veux dire que dans la période qu'on traverse, c'est un peu de l'utopie que de bâtir sa carrière dans le but d'en faire un. Mais quand il se présente...

Ne pensez-vous pas justement que ce type d'entreprise constitue presque une gageure dans les années 70 — le dernier, je crois, qui se situe dans l'Antiquité, est* Antoine et Cléopâtre, *de Charlton Heston* ?

Oui, mais il y a quand même des différences entre **Antony and Cleopatra** et **Clash of the Titans.** Le premier, malgré tout son aspect dramatique — c'est la version filmée de la pièce de Shakespeare — apparaît, il me semble, comme une tentative de vulgarisation, au sens noble, de l'histoire. Tandis que dans un film comme **Clash of the Titans**, si le fond, l'ambiance sont historiques, il s'agit avant tout d'un récit fantastique, relevant de l'imaginaire. Ceci dit, il n'en reste pas moins que c'est un film se situant dans l'Antiquité.

Et qu'il est le seul dans notre période, ou presque...

Certes. Mais je crois que le cinéma, comme toute chose, obéit à la loi des cycles. D'accord, les choses ne se répètent pas exactement. Le renouveau du western existe dans les années 60-70, mais n'en constitue pas moins un retour à un genre naguère très prisé. Et c'est vrai de toutes les tendances.

Avez-vous travaillé au scénario de* Clash of the Titans *?

Disons que celui-ci était déjà bien élaboré quand le film m'a été confié. Mais restait à mettre au point tous les détails relatifs à la réalisation. J'ai donc travaillé avec Beverly Cross à plusieurs égards, en particulier l'évolution du dialogue.

Avez-vous procédé à des modifications du script ?

Regardez vous-même ce dernier : il y a des pages de toutes les couleurs. Cela correspond à autant d'étapes ! (rires).

Avez-vous contribué au choix des acteurs ?

Pour une part, oui, mais en collaboration avec le producteur — après tout, c'est normal puisque c'est lui qui finance. Mais je crois que l'intervention du réalisateur dans ce choix est également primordiale, parce que c'est lui qui travaille avec eux.

Et qu'est-ce qui vous a déterminé à choisir un certain nombre de grandes vedettes importantes et, à côté d'elles, les deux jeunes comédiens qui jouent* Persée *et* Andromède *?

Une distribution importante est essentielle si vous voulez trouver les finances nécessaires, mais je crois que pour les deux jeunes héros, il fallait à tout prix respecter cette jeunesse. Je ne tenais pas à des comédiens trop jeunes. Mais Judy Bowker est d'une beauté éblouissante, pleine de pureté, qui convient parfaitement au rôle. Je pense d'autre part qu'il n'était pas mauvais d'établir une différence entre les « grands » rôles et ces deux personnages. Nous avons auditionné un nombre



« Harry Hamlin (Persée) présentait l'avantage d'avoir une formation classique — shakespearienne en l'occurence. »

incroyable de comédiens avant de sélectionner Harry Hamlin, qui présentait l'avantage d'avoir une formation très classique — Shakespeare en particulier. Quant à la comédienne, elle avait également une expérience classique — ne serait-ce que son rôle dans **Frère Soleil, Soeur Lune** de Zeffirelli.

Mais pensez-vous que dans l'esprit du public, le fait que les Dieux soient interprétés par des gens comme Laurence Olivier, ou Claire Bloom, leur donne une sorte de « supériorité » immédiate ?

Ah oui, je le pense ! C'est un fait étrange que de grands comédiens, lorsqu'ils sont connus, peuvent d'emblée introduire, je dirai même : projeter, une « présence » sur l'écran, quand bien même ils ne disent rien.

Si l'on songe en particulier à Laurence Olivier, on peut dire que ce n'est pas particulièrement le genre de film dans lequel on a coutume de le voir apparaître...

Oui, mais il n'est pas non plus courant qu'on cherche un comédien pour jouer le rôle de Zeus... (rires). Non, je veux dire qu'il me fallait un acteur dont la présence physique soit immédiate, plus encore que pour les autres. Je ne dis pas que Laurence Olivier était le seul. On avait aussi pensé à Charlton Heston. Mais un réalisateur doit compter avec la disponibilité des comédiens, et la façon dont cela interfère avec son propre plan de travail. Toutefois, dans le cas de ce personnage, la liste des comédiens possibles n'était pas très grande.

Est-ce que la confrontation entre ces acteurs renommés et les deux jeunes vedettes vous a posé des problèmes ?

Non. Il faut dire que les conditions mêmes du script et du tournage ne les conduisaient pas souvent à être rassemblés sur le plateau. Mais votre question pose un problème intéressant : celui de faire travailler ensemble des acteurs expérimentés et de jeunes acteurs, qui se doublait ici par une autre difficulté : faire cohabiter des comédiens américains et anglais, car les approches sont souvent très différentes. Dans la fonction même du comédien. En Angleterre, l'acteur travaille directement à partir du texte et part de celui-ci pour exprimer l'essence du personnage. Aux Etats-Unis, les comédiens partent beaucoup plus de leur propre nature psychologique. C'est l'enseignement de l'Actor Studio, qui est l'émanation des méthodes de Stanislavsky. Il tient compte du texte, bien sûr, mais la première question qu'il se pose est : comment puis-je interpréter ce rôle en fonction de ma propre personnalité ? Disons que l'un se met d'emblée dans le texte, et que l'autre le considère de l'extérieur. Il y a, je dirai, une différence d'instinct dans la façon d'appréhender le rôle. Précisons tout de suite que dans les deux cas, les résultats sont remarquables. La difficulté, c'est de les concilier dans une même entreprise...

Dans cette perspective, les comédiens britanniques sont-ils plus faciles à diriger ?

En un sens, oui, car il y a une base d'évaluation commune, relativement objective, qui est le texte. Mais on ne doit pas en déduire que c'est moins agréable de travailler avec des Américains. Simplement, c'est différent. Disons qu'avec eux intervient une relativité plus grande. Et puis tout dépend également de la personnalité du comédien. Avec Hamlin, il n'y a eu aucun problème parce que c'est un garçon intelligent, ouvert, avec qui le dialogue est facile. Du même coup, quelles que soient les divergences de points de vue, l'entente peut toujours exister. C'est finalement là que se trouve l'essentiel.

En tant que réalisateur, vous êtes donc très ouvert à ce que proposent les comédiens...

Evidemment. Je ne crois pas au dirigisme du réalisateur. Le comédien, quel qu'il soit, apporte toujours une vue personnelle, nouvelle, sur le personnage. Cela ne signifie pas que le metteur en scène doit s'effacer, trouver tout bon. Mais il est bien rare qu'il n'y puise pas un élément d'appréciation différent qui l'amène à reconsidérer sensiblement sa propre position

Une entreprise à l'échelle de la légende.

Ce type de film pose toutefois un problème particulier. Nous venons de parler de votre travail de réalisation avec les acteurs. Mais il n'est qu'un aspect de la mise en scène. Bien que le « tournage » soit terminé, le film ne sort que dans plusieurs mois : entre les deux intervient Ray Harryhausen. Quel est à présent votre tâche ?

Bien entendu, je suis les travaux de M. Harryhasen. Mais n'oublions pas que partout où interviennent les effets spéciaux, c'est le « tournage » qui a posé le cadre. C'est dire que la collaboration doit rester constante. Je suis là pour régler un certain nombre de problèmes techniques, de problèmes de post-production, comme celui de la musique. Bref, mon rôle est d'apporter à l'ensemble une unité. Ce n'est peut-être pas spectaculaire, mais croyez-moi, c'est essentiel. De même, à l'inverse, il m'a fallu tenir compte, dans ma réalisation, de ce que seraient les effets spéciaux ultérieurs.

Cela a dû justement constituer un problème pour vous de travailler à des scènes de façon incomplète...

Oui, c'est une discipline différente. Surtout en ce qui concerne la direction des acteurs qui ont à réagir sans que rien ne se trouve face à eux. Il y a des fois où il faut se transformer en véritable chorégraphe ! Dans les combats qui opposent les comédiens à des personnages représentés par des maquettes, par exemple. Tout doit être marqué sur le sol, réglé à l'avance. Ce n'est pas évident de réagir face au Monstre de la Mer surgissant de l'eau, quand, outre le fait qu'il est déjà fondamentalement imaginaire, il n'est même pas devant vous...

N'éprouvez-vous pas le sentiment que dans ce type de production, votre rôle de réalisateur est un peu diminué ?

C'est vrai en un sens, mais je crois aussi que c'est une situation que vous consentez à assumer dès lors que vous acceptez de faire le film. Si cet aspect ne vous plaît pas, alors il faut refuser. Ce type de production a, comme toute chose, ses règles ; elles sont connues au départ. C'est à vous de savoir ce que vous voulez quand la proposition se présente. Un autre élément entre en jeu, qui est primordial : l'homme avec qui vous allez travailler. Ray Harryhausen est un homme très intelligent, et je le connaissais. Je n'aurais pas accepté ce genre de travail avec certains autres spécialistes des effets spéciaux. Mais dans les conditions de collaboration qui peuvent unir un réalisateur et un spécialiste comme lui, je pense que faire un tel film est au contraire une expérience des plus enrichissantes pour le premier.

Parvenez-vous à imaginer, lors du tournage avec les comédiens, tout ce qui sera sur l'écran dans le résultat final ?

Pratiquement, oui. Vous savez, un film comme celui-ci se prépare des mois à l'avance, une préparation qui repose en particulier sur des quantités de dessins soigneusement établis. De plus, Ray suit de très près le tournage, et il comble aisément les lacunes.

Vous connaissiez donc Ray Harryhausen avant* Clash of the Titans *?

De réputation, oui, mais je ne l'avais jamais rencontré. Nous nous sommes vus pour la première fois à New York, un an avant le tournage du film — j'étais alors en train d'en réaliser un autre au Canada. C'est ce genre de rencontre où chacun des deux attend beaucoup de l'autre. En fait, elle est décisive pour convenir ou non de la collaboration.

Aviez-vous vu ses autres films, notamment* Jason et les Argonautes *?

Dans l'ensemble, oui. Et je crois qu'à certains égards, Jason était un des plus remarquables en ce qui concerne les effets spéciaux — je pense en particulier au combat avec les squelettes !

C'était aussi un film situé dans l'Antiquité, et qu'agrémentait un certain humour. Est-ce qu'il vous a influencé, ou avez-vous cherché à vous en démarquer ?

Non, pas du tout. Je n'ai pas cherché à m'en rapprocher ; je voulais, et c'était notre intention à tous, que **Clash of the Titans** soit un film sérieux. Pas classique, mais sérieux. Dans le genre fantastique, cela peut être intéressant. Je me souviens avoir été très marqué dans le passé par **La belle et la bête** de Jean Cocteau, dans lequel le réalisateur avait su rendre plausible l'amour de la femme pour la bête, ce qui était proprement merveilleux.

Ray Harryhausen aime aussi parfois glisser une personnalité tout à la fois monstrueuse et sympathique dans ses films — songeons au géant du dernier* Sinbad*...

Oui, mais je crois que cela appartient à toute une tradition du fantastique. Je ne pense pas seulement à certaines versions récentes des grands mythes — comme Frankenstein. Prenez l'interprétation de ce même personnage par Boris Karloff : je crois qu'il en donnait déjà une image profondément sympathique et humaine.

Si l'on voit d'ailleurs les derniers* Frankenstein, Dracula, *ou même le dernier* Fu-Man-Chu, *on a même le sentiment que c'est une tendance générale à laquelle le cinéma ne peut pas échapper. Pensez-vous qu'en 1980, il soit encore possible de montrer sur l'écran un monstre réellement mauvais, au sens le plus sérieux du terme ?

Je ne pense pas vraiment, parce que cela rejaillirait automatiquement sur les autres personnages, obligeant presque à les bâtir eux aussi dans un bloc. Or ce n'est pas réaliste d'un point de vue humain, psychologique. Je crois que ce qui convient pour satisfaire le public, c'est une créature qui, à la limite, respire le mal, mais dans le fond de laquelle on n'en sente pas moins l'homme.

Et en quoi consiste la préparation d'un tel film ?

C'est extrêmement complexe : il faut prévoir les costumes, les maquillages, prévoir toutes les scènes, les angles de vue, les dessiner. Et, ce qui est très long, il faut repérer les extérieurs, voir comment on va les filmer ; ensuite ce qui n'est pas toujours simple, vous devez obtenir les autorisations pour les utiliser. Et en fonction de tout cela, plus bien d'autres détails, il faut établir la version définitive du script. Croyez-moi, un an, ce n'est pas de trop !

Comment se sont passés les tournages en extérieur ?

Cela a souvent été passionnant, mais aussi très dur. En Espagne notamment, dans les rochers, dans la poussière, sous une chaleur parfois torride, dans une vallée où nous étions pratiquement coupés du monde extérieur : les véhicules classiques ne pouvaient y venir, ni même les hélicoptères. J'ai vu tout mon équipement, en particulier une caméra qui était très sophistiquée, transporté avec des moyens de fortune. Il y avait notamment un escarpement de peut-être quatre-vingts ou cent mètres de haut où il a fallu transporter la caméra afin d'avoir une vue de la vallée jusqu'à son extrémité : cela a sans doute été un des plans de détail les plus difficiles. Je crois que l'une des difficultés majeures avec ce genre de production, c'est que vous avez beau fignoler à l'extrême la préparation de chaque scène, au moment du tournage vous vous trouvez face à une foule de détails plus ou moins importants qui vous obligent à revoir votre conception de base.

Et vous n'avez rien filmé en Grèce même, je crois...

Non. Nous avions en Italie tout ce qu'il nous fallait, avec le site de Paestum.

Même pas l'Olympe ?

Non. Tout ce qui concerne l'Olympe a été fait en studio. Sur un très grand plateau, à Pinewood.

Le coût de production de* Clash *est très élevé...

C'est plus raisonnable que vous devez le penser... Je crois que le coût de production prévu était de dix millions de dollars — c'était quinze, me semble-t-il, pour **Star Wars**, afin de donner un élément de comparaison. Ceci dit, certainement qu'avec l'inflation cela a changé quelque peu, mais comme vous le voyez, pour une production de ce style, c'est assez raisonnable.

C'était la première fois qu'on vous confiait un budget aussi important ?

Oui, et paradoxalement, je me suis aperçu que cela ne signifiait pas qu'on était plus à l'aise pour tourner : cela correspond à des films dont la réalisation est beaucoup plus complexe, et cela a constitué une expérience très nouvelle pour moi. Mais j'avais déjà touché à de nombreuses formes de cinéma, avant de devenir réalisateur. Avec un film comme celui-ci, ce qui est plaisant c'est que — à mon sens du moins —



« Mon expérience de décorateur m'a énormément servi pour l'élaboration du Choc des titans *».*

vous êtes plus que jamais amené à revenir derrière la caméra, parce que les plans ne sont presque jamais simples : vous ne disposez pas de l'appareillage électronique sophistiqué de la télévision par exemple, et tout doit être étudié dans les moindres détails. Or le cinéma fonctionne avant tout grâce à la magie de l'image, avec tout ce qu'elle comporte.

Peut-on exprimer vraiment sa personnalité dans une superproduction ?

Oui, mais de façon différente. Si vous filmez une histoire simple, une histoire d'amour avec quelques personnages, par exemple, vous traduisez un aspect intime, plus précis, de votre personnalité. Sur un film plus important, il existe toujours des rapports entre vous et les personnages, mais il faut exprimer autre chose dans l'organisation, la mise en œuvre générale. Ce genre de film, plus que les autres, vous oblige à prendre conscience de vos limites, à vous jauger, et cela aussi, d'une manière ou d'une autre, vous l'exprimez.

Il existe certaines scènes violentes, sanglantes — particulièrement quand Persée tranche la tête de Méduse. Quelle est votre position à l'égard de la violence dans le cinéma ?

Je suis impitoyablement contre la violence et le sang lorsqu'ils sont gratuits, qu'ils n'apportent rien à ce que vous voulez exprimer. Surtout dans un film comme **Clash of the Titans**, qui s'adresse à une très large audience, je pense qu'il faut être très prudent. De toute façon, dans la scène dont vous parlez, le problème est un peu différent : comme Méduse est une maquette, cela se traduit par un trucage qui n'aura pas, c'est normal, le même type de réalisme que s'il s'était agi d'un personnage en chair et en os. J'ajouterai qu'il y a toutefois un type de violence qui ne me paraît pas gênant, ce sont les combats, les batailles. Du moins, si vous les montrez d'une certaine manière... Mais, fondamentalement, ils ne me semblent pas constituer une violence condamnable sur l'écran, parce que le spectateur y croit sans y croire, cela fait partie d'un rituel, d'un code presque. Il les voit du même œil qu'une scène d'amour.

Avez-vous participé à l'élaboration des décors ou à d'autres aspects du film ?

C'est absolument nécessaire, dans la mesure où eux-mêmes doivent être conçus en fonction de la mise en scène, des prises de vue qu'on envisage. Et je dois dire qu'en ce sens, mon expérience d'opérateur m'aide beaucoup, car j'ai une conscience plus immédiate, quand je planifie à l'avance ma réalisation, de ce qui m'est nécessaire pour mener à bien ce que j'imagine en ce qui concerne maint aspect des conditions du tournage : or la conception technique du décor est un de ces aspects, et il conditionne obligatoirement certains points de sa conception esthétique dans bien des cas. Mais ce n'est pas seulement vrai des décors. Je pense que la musique aussi exige une collaboration étroite car elle permet de souligner, sinon parfois de dépasser les intentions du réalisateur et du scénariste. C'est particulièrement vrai dans ce type de cinéma qui se présente comme un « spectacle total ».

Propos recueillis et traduits par
BERTRAND BORIE

* Il convient également de mentionner le récent **Caligula**, fort mal présenté d'ailleurs tant par la publicité que par la critique, mais qui n'obéit pas exactement aux ressorts du grand spectacle traditionnel.

Précédentes études parues dans **l'Ecran Fantastique** *sur*
LE CHOC DES TITANS :
EF n° 12 :
Entretien avec **Ray Harryhausen**
EF n° 17 :
Dossier complet sur le film.



L'étrange cas du Docteur Jekyll et de Miss Osbourne

REPORTAGE DE
FREDERIC ALBERT LEVY

Un lieu clos. Une dizaine de personnages. Et un monstre qui les traque un par un à travers des couloirs sombres pour les tuer — monstre d'autant plus redoutable qu'il a été introduit par l'un d'eux sans qu'ils le sachent. Seule survivra à la fin l'héroïne... mais elle s'échappe en compagnie du monstre.

Vous avez dit *Alien* ?

Pourquoi pas ? Borowczyk lui-même reconnaît qu'il existe une certaine parenté d'atmosphère entre son film et celui de Ridley Scott. Mais il refuse de pousser plus loin la comparaison. Il est vrai qu'ici, quand l'héroïne tue sa mère, c'est bien de sa vraie mère qu'il s'agit, et non de l'ordinateur « Mother ». Il est vrai aussi que le monstre n'a pas véritablement été introduit par l'un des personnages, puisque c'est l'un d'eux. Si *Alien* voulait dire l'Etranger, Hyde n'est pas à proprement parler différent de Jekyll : Jekyll porte toujours cet autre en lui. Pour sa fiancée, Miss Osbourne, c'est mieux — ou c'est pire — encore : son apparence ne se modifie même pas lorsqu'elle devient Mrs Hyde.

On le voit, même si les producteurs nous déclarent que des sommes faramineuses ont été dépensées en maquillages, même si Borowczyk assure que la part de spectacle proprement dite est importante dans son film, Borowczyk se sert de ses décors et de ses images avant tout



Walerian Borowczyk

pour révéler les « âmes » de ses personnages, n'hésitant pas à crier cette fois tout haut ce que d'autres films se contentaient de suggérer tout bas. Même le *Dr Jekyll and Mister Hyde* de Roy Ward Baker — film qu'au demeurant il dit ne pas connaître — désamorçait constamment la sexualité de son thème par un humour systématique. Ce que Borowczyk prétend apporter, c'est non seulement une transposition cinématographique du récit de Stevenson, mais aussi son commentaire. Ne risque-t-il pas d'affaiblir son sujet en l'intellectualisant ainsi et en ne laissant rien dans l'ombre ? Seul le film lui-même nous le dira...

En voyant travailler Borowczyk, on se dit, de toute façon, qu'il ne pourrait guère faire un film s'arrêtant aux apparences des choses. Il cherche toujours plus, et plus loin. L'obstination, chez lui, ne consiste pas à garder une même idée, mais à penser qu'il en existe toujours une meilleure que la précédente. A quelque heure qu'on arrive au studio de montage ou de mixage, il est là, silhouette noire étrangement calme et nerveuse à la fois, mélange de douceur et d'insatisfaction, de politesse et d'autorité, qui fait que le respect qu'on lit dans les yeux de ses collaborateurs se teinte parfois d'une certaine lassitude.

Il est clair que Borowczyk ne plaisante pas le moins du monde en déclarant que son impossible idéal serait de réaliser ses films seul, du début à la fin. On raconte que Jean-Pierre Melville montait dans les cabines des cinémas où étaient projetés ses films pour demander aux projectionnistes de mieux régler le son. On peut parier que Borowczyk rêve d'un système qui lui permettrait de refaire ses films au moment même où ils sont projetés... Peut-être après tout cette différence est-elle celle qui sépare les gens qui font simplement des films de ceux qui font une œuvre. Il n'est pas sûr que la vision de Borowczyk plaise à tout le monde, en particulier aux défenseurs d'une certaine orthodoxie fantastique ; mais il est d'ores et déjà clair que son *Jekyll* ne sera pas simplement un *Jekyll* de plus.

entretien avec
WALERIAN BOROWCZYK réalisateur
« La sexualité est le thème central de mon histoire. »

Le roman de Stevenson dont vous vous êtes inspiré s'appelle* Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde, *mais votre film a pour titre* Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Miss Osbourne. *Pourquoi ce changement, et quelle est donc cette demoiselle qui n'apparaissait pas dans le livre ?

Effectivement, le roman de Stevenson est un roman sans femme, même si, aujourd'hui, tous les psychologues s'accordent à dire que la sexualité est le thème central de l'histoire. Par cette modification de titre, j'ai voulu montrer que mon film était différent du roman original, et différent aussi de tous les films qui ont été précédemment tirés de celui-ci. J'ai conservé, bien sûr, la chizophrénie qu'on trouvait déjà chez Stevenson, mais j'ai ajouté à l'histoire ce personnage de Miss Osbourne, fiancée du Docteur Jekyll, qui, pour garder son amour, se livre elle aussi à la même expérience de dédoublement de la personnalité, et devient, elle aussi, une espèce de Hyde — au féminin. Le film n'est donc pas l'exposé d'un cas unique, c'est celui de deux cas conjoints, d'où la Miss Osbourne du titre.

Cet ajout, en fait, nous rapproche peut-être d'une première version du récit écrite par Stevenson, que son épouse aurait jetée au feu, la jugeant trop érotique. Légende peut-être... Il est sûr en tout cas que la femme de Stevenson avait une grande influence sur lui, et qu'il s'inspirait parfois pour ses récits de cauchemars qu'elle lui racontait. Elle s'appelait Fanny Osbourne... et c'est tout naturellement ce nom que j'ai pris pour la fiancée de Jekyll dans mon histoire (d'autres personnages du film portent également le nom de personnages ayant réellement existé.)

Vous semblez mettre l'accent sur les aspects psychologiques de l'histoire. Quelle part faites-vous aux transformations physiques ?

Elles ont énormément d'importance dans le film, puisque le cinéma doit être d'abord un spectacle, mais aussi parce qu'une transformation intérieure se montre chez un être de façon concrète. Il existe de la physionomie — que certains contestent — qui nous dit que l'image extérieure d'un homme est le reflet de son âme. Et en cela je reste très fidèle à Stevenson.

Que se passe-t-il donc chez lui ? Dans son récit, la transformation physique du personnage est très forte, puisqu'il change même de taille, et qu'il devient totalement méconnaissable pour ses amis. Cela dit, il reste quand même un *homme*, qui se fond très aisément dans la foule. Seules deux particularités le distinguent : ses mains se couvrent de poils, qu'il dissimule sans difficulté sous des gants, et son visage, nous dit-on, a quelque chose de répugnant.

La frontière entre l'homme et l'animal est donc très mince. C'est finalement la seule volonté qui fait qu'on la franchit ou non. Le Jekyll du film est d'ailleurs l'auteur d'un traité dans lequel il explique que la chimie ne cause pas directement la transformation physique ; elle met seulement le corps *en état* de subir cette transformation. La nature n'a pas besoin de modification physique.

En fait, ce qui fait de Jekyll un « cas », c'est qu'il constitue, pour la société, un cas *isolé*. Non pas tant par sa transformation physique que parce que ce Monsieur Hyde lui permet d'accéder au plaisir sans contrainte. Cette liberté, bien sûr, est tempérée par la crainte de la justice. Mais si tout le monde devenait Hyde, cette crainte n'aurait plus de raison d'être. Répétons-le, l'apparence de Hyde est une apparence normale.

Compte tenu de ce que vous venez de dire, comment avez-vous résolu la question des maquillages ?

Nous avons dépensé plusieurs dizaines de milliers de francs en essais de maquillage. Mais j'ai très vite abandonné ces recherches : ces maquillages sont des conventions qui, aujourd'hui, ne sont acceptables que dans une parodie ou dans une comédie. Ainsi, même si les maquillages du **Nosferatu** de Herzog étaient techniquement mieux réalisés que ceux de Murnau, ils passaient moins bien. Les réalisateurs d'**Alien** ont su éviter cet écueil en ne montrant jamais vraiment le monstre, et en faisant une espèce de créature animale biologique *abstraite*, qui serait tout droit sortie d'un laboratoire. Puis-je dire, entre parenthèses, que les critiques ont tort de négliger toujours ces aspects *plastiques* du cinéma pour ne s'intéresser qu'au scénario et à l'idéologie ? J'ai en tout cas, pour ma part, beaucoup de mal à accepter ces monstres sous le « costume » desquels on sent un acteur présent, et aussi les monstres robotisés qui ne sont guère plus que des marionnettes.

Tout acteur qui joue Jekyll rêve toujours de jouer *aussi* Hyde, mais cela aboutit à une double absurdité : il devient totalement méconnaissable après les transformations que lui font subir les maquilleurs — qui pouvait reconnaître Sutherland après la métamorphose que lui avait infligée Fellini dans son **Casanova** ? — tout en restant paradoxalement constamment reconnaissable pour le spectateur.

Puisque Hyde n'est pas Jekyll, j'ai choisi d'utiliser deux acteurs différents pour jouer les deux rôles. Mais je ne puis en dire plus là-dessus. En revanche, c'est la même actrice qui joue les deux Miss Osbourne, car la transformation, chez celles-ci, se limitent à la couleur des yeux.

Quelles sont, dans votre histoire, les modalités de ces transformations ?

Dans le livre de Stevenson, Jekyll doit absorber un breuvage et pour devenir Hyde, et pour redevenir Jekyll. Dans le film, il doit se plonger tout entier dans un bain spécial pour devenir Hyde — j'ai trouvé que ce moyen était plus spectaculaire au cinéma —, il n'absorbe un breuvage — que j'ai appelé Solicor — que pour la transformation inverse.

L'action de votre film est concentrée en une nuit. Une telle durée n'implique-t-elle pas un nombre de transformations limité ?

Non, crimes et viols se succèdent pendant cette nuit, mais Hyde redevient toujours Jekyll entre deux actes de Hyde. Le film s'ouvre sur le meurtre d'une jeune femme dans les rues de Londres, mais l'action proprement dite commence dans la scène suivante, un dîner où sont invités plusieurs personnages pour célébrer les fiançailles du Docteur Jekyll. On voit d'ailleurs la fiancée apporter, pour sa dot, un Vermeer — j'ai pensé qu'on pouvait se permettre une pareille fantaisie dans un film fantastique ! Mais très vite, on s'aperçoit qu'un étranger s'est mystérieusement introduit dans la maison — théoriquement close — et a violé une petite danseuse qui fait partie des invités. Le Général, l'un des convives, décide de diriger les recherches et la poursuite. Bien sûr, après chaque meurtre, et après chaque transformation, Jekyll réapparaît de plus en plus épuisé, mais les autres mettent cela sur le compte de la tension suscitée par les événements. Jusqu'à ce que la fiancée de Jekyll le surprenne par hasard en train de se transformer en Hyde, et soit attaquée par celui-ci. Elle pense donc que Hyde continuera à l'aimer si elle aussi devient son équivalent, et se plonge dans le bain spécial. Après avoir parachevé leurs crimes — Jekyll tue sa mère en lui brisant préalablement la seule jambe qui lui restait ; la fiancée de Jekyll tue elle aussi sa mère — , les deux héros de l'histoire s'enfuient en carrosse, chacun suçant le sang qui s'écoule des blessures de l'autre... Ils sont donc parmi nous aujourd'hui, peut-être en train de nous contaminer ! S'aiment-ils ou se détestent-ils ? La question reste posée, car Stevenson ne nous a pas dit ce qui adviendrait si tout le monde devenait Hyde.

Tout le monde l'est plus ou moins, d'ailleurs. L'intérêt de concentrer l'action sur une nuit en un même lieu, c'est que n'importe qui devient suspect et que tout le monde devient monstre.

A cet égard, certaines scènes du film n'ont-elles pas un aspect théâtral ?

Il y a, certes, cette unité de lieu, car je pense qu'il est temps, pour le cinéma, de revenir aux intérieurs. Mais il entre en jeu dans un film deux choses que le théâtre ne peut offrir : le montage, et le labyrinthe des décors. Le théâtre ne peut se permettre d'introduire un nouveau décor pour une scène de cinq secondes.

L'espèce de château du XIX[e] siècle où j'ai tourné le film, qui joue le « rôle » d'une maison bourgeoise au cœur de Londres me permet de le faire.

Mais les acteurs eux-mêmes, au moins dans la scène du dîner, ont une diction appliquée et un peu théâtrale...

Oui, mais cela a été déterminé par le style de Stevenson. Dans la préciosité des réponses s'exprime en fait une satire des

milieux scientifiques. Chacun porte avec lui son mensonge et son masque. La schizophrénie n'est pas, nous apprend-on aujourd'hui, une maladie, mais un état normal.
Mais le rythme se fait rapide dans d'autres scènes. Le Général (Patrick Magee) devient fou lorsque sa fille se fait violer sous ses yeux par Hyde sur une machine à coudre, et il retrouve une violence identique à celle de Hyde lorsqu'il punit sa fille, chez qui ce viol a suscité du plaisir.

Comment avez-vous choisi vos acteurs ?

J'avais remarqué Udo Kier (Jekyll) pour son visage étrange et son jeu dans le **Dracula** de Paul Morrissey. Je l'ai déjà employé pour un rôle bref, mais important, dans le **Lulu** que j'ai tourné en Allemagne. J'avais aussi songé à faire un **Gilles de Rais** avec lui.
Marina Pierro (Fanny Osbourne) a commencé sa carrière avec un tout petit rôle dans **l'Innocent** de Visconti. Il faut être prévenu pour l'apercevoir, mais j'aime bien, dans les films qui m'intéressent, m'attacher aux éléments secondaires et ne pas toujours regarder les acteurs principaux. J'ai déjà employé Marina Pierro dans deux de mes films, **Héroïnes du Mal** et **Intérieur d'un couvent**. Elle a une beauté classique et originale, un visage très « composé ».
Quant à Patrick Magee, je l'ai pris parce que je l'avais vu dans **Barry Lyndon**, et surtout, plus récemment, dans un film anglais fou de Steve Roberts présenté au Festival d'Oxford, **Sir Henry at Rawlinson End**.

Vous reprochez aux critiques de s'attacher seulement au scénario des films, mais vous-mêmes ne parlez guère de vos intentions du point de vue plastique.

Oui, je fais ce reproche aux critiques parce que l'image, dans l'art visuel, est primordiale, alors que l'idéologie d'un artiste est une évidence. Plastiquement, en ce qui me concerne, je n'ai pas de conception, mais une sensibilité, une prédilection, qui font que je rejette instinctivement hors de l'objectif les choses qui ne me plaisent pas. Mais il ne faut pas négliger non plus l'importance du montage, qui réduit 15 000 mètres de pellicule à 2 500 m, et qui, en juxtaposant deux images, arrive à modifier leur valeur plastique respective.

Votre premier film,* Théâtre de Monsieur et Madame Kabal, *un dessin animé, marquait d'emblée ce souci de l'image.

Je suis d'abord peintre. Je m'occupe personnellement des décors, de la photographie, des éclairages. Bien sûr, je suis entouré de techniciens et d'assistants, puisqu'il est matériellement impossible de tout faire tout seul — encore que je me sois amusé à le faire pour une nouvelle des **Contes immoraux**, mais si je devais me qualifier, je me donnerais le titre de plasticien-opérateur. Mais l'esthétique n'a rien à voir avec l'esthétisme, et c'est la forme qui exprime l'idée.

A quel rythme pouvez-vous tourner vos films si vous vous occupez de tout ?

Cette question dépasse de beaucoup celle de l'organisation matérielle du tournage d'un film. Certes, il faut savoir dans quel ordre on va tourner telle et telle scène, mais l'important est de savoir prendre une décision, en tout, qu'il s'agisse de cadrer, de couper, de placer la caméra ici ou là. Tout est dans cette improvisation, c'est-à-dire dans cette concentration permanente. Voyez Cartier-Bresson, qui interdit qu'on recadre ses photos. S'il est génial, c'est parce qu'il cadre dans l'appareil. C'est cette qualité qui fait la différence entre un bon et un mauvais photographe, comme j'ai pu le constater avec les photos de tournage du film : des deux photographes présents, l'un n'a su garder sur ses photos que des grimaces des comédiens — et encore, floues. L'autre avait cette décision, cette appréciation, cette intelligence, cette culture qui détermine tout à partir de rien.
On a dit que je ne faisais pas répéter mes comédiens. C'est faux. Mais force est de dire que beaucoup d'acteurs ne se réveillent, ne sentent leur scène, que lorsque la caméra tourne. Aussi, d'une certaine manière, je confonds répétitions et prises.

On a dit aussi que vous tourniez à un train d'enfer...

On ne peut plus tourner vite aujourd'hui. 50 %, sinon 80 % des techniciens — et je pèse mes mots — enchaînent film après film comme des prostituées voient se succéder leurs clients. Je ne peux pas dire qu'ils soient mauvais, mais ils sont aigris, ils ne sont pas bons. Ils n'ont qu'une préoccupation et une seule : manger, et s'arrangent toujours pour faire durer le repas deux ou trois heures, même si ce qu'ils mangent est mauvais, même si le restaurant où ils mangent est à cinq cents mètres du plateau. Moi, je n'ai pas faim, mais tout le monde semble affamé ! Ce n'est pas un grief personnel que j'exprime, car ce j'm'en-foutisme ne s'exerce pas contre moi, mais je ne pourrai jamais comprendre un opérateur qui se dit fatigué parce qu'il a dû assister à une projection de rushes à dix heures du matin. Je ne demande à personne de se lancer dans une compétition, mais j'ai personnellement hâte de voir le résultat d'un travail que je suis en train d'accomplir.
Le tournage de **Docteur Jekyll et Miss Osbourne** a duré en tout dix semaines. C'est court... et cher.

Le compositeur de la musique du film est-il déjà choisi ?

Oui, il s'agit de Bernard Parmegiani, de l'Institut National de l'Audiovisuel, un grand musicien qui ne fait généralement pas de musique pour le cinéma. C'est lui, toutefois, qui avait écrit la musique d'un court métrage que j'avais réalisé il y a dix ans, **Les jeux des anges**.

Vos projets après ce film ?

Il y a deux types de projets : ceux qu'on me propose, et ceux que je propose. Je préfère ne pas parler des seconds, de peur de les voir pris par d'autres avant même que je les réalise. Quant aux premiers, ils sont parfois intéressants — un producteur espagnol me propose de réaliser une vie d'Eva Peron — mais souvent suspects — un western érotique, par exemple...
Je suis cependant en train d'étudier d'assez près un scénario que vient de m'envoyer un producteur américain, et qui a été écrit par Ingmar Bergman ; il s'agit d'une histoire fantastique qui se nomme **Erotica ou Le prince pétrifié**.
Je n'ai rien contre l'idée de réaliser un scénario écrit par quelqu'un d'autre. Encore faut-il trouver quelqu'un qui ait la même vision que moi — et je ne l'ai pas encore trouvé.

Polonais, vous vivez en France. Auriez-vous, comme le Docteur Jekyll, deux visages ?

J'habite en France depuis un quart de siècle, mais je ne *vis* nulle part, c'est-à-dire partout. Je suis dans le Rêve. Je ne suis pas un déraciné, puisque les racines sont toujours là où est la langue maternelle, et elles sont donc évidentes. Mais la langue, pour moi, a peu d'importance, car je ne suis pas orateur. Ce qui en a beaucoup, c'est le *langage*, et le langage, c'est l'émotion. ▶



« Une fascinante histoire d'amour et de meurtre »

entretien avec **UDO KIER**

« Mon travail d'acteur doit consister à faire sentir Hyde sous Jekyll »

Le cas étrange du Dr Jekyll et de Miss Osbourne *n'est pas votre première contribution au cinéma fantastique.*

Non. Pour Borowczyk, j'ai déjà joué le rôle de Jack l'Eventreur dans **Lulu**. Et il y a eu surtout, car ce sont les premiers films vraiment intéressants que j'ai tournés dans ma carrière, **Chair pour Frankenstein** et **Du sang pour Dracula** de Paul Morissey. D'une manière plus générale, ce sont d'ailleurs, avec **Nazis und Psyche** — film hongrois que je viens de tourner sous la direction de B. Gabor et dans lequel j'interprète le rôle d'un enseignant qu'on voit vieillir sur plusieurs années — ceux de mes films que je préfère.

La conception de Paul Morissey pour la réalisation de ses deux films était foncièrement originale : il s'agissait de faire ces deux films d'un seul élan, en quelque sorte, Carlo Ponti ne finançant qu'une seule production. **Frankenstein** fut tourné en trois semaines, puis, après seulement quatre jours de pause, la même équipe se mit à réaliser **Dracula**. Nous ignorons à l'origine que les deux films allaient être largement improvisés : à aucun moment il n'y a eu un scénario. Seules quelques feuilles donnaient une orientation générale sur la construction d'ensemble — la liaison de la sœur de Frankenstein avec le jardinier, ou la découverte par celui-ci de la tête de son ami, par exemple, étaient prévues. Mais il n'était pas rare qu'on nous donnât la page contenant les directions générales pour une scène une heure à peine avant le tournage de la scène en question. Lorsqu'il connaît son dialogue à l'avance, un acteur peut le prononcer de mille manières, mais cette méthode d'improvisation permanente exigeait que l'on trouvât immédiatement le ton adéquat, et eut pour résultat une intensité beaucoup plus grande dans le travail. Ce fut vraiment une expérience : c'était la première fois que je jouais directement en anglais ; c'était sans doute aussi la première fois qu'une équipe vivait, dormait sur les lieux mêmes du tournage — une villa dans la banlieue de Rome.

Quel souvenir conservez-vous du tournage des deux films, en dehors de cet aspect d'improvisation constante ?

Un bon souvenir, car j'avais de bons acteurs pour partenaires, mais nous travaillions vraiment très dur. Pour **Frankenstein** en particulier, il fallait respecter les contraintes imposées par le fait qu'on filmait en 3-D : nous avions dans les scènes une liberté de mouvement fort réduite. **Dracula**, à cet égard, a été plus facile à tourner, puisqu'il s'agissait d'un film normal. Mais j'ai dû maigrir en trois jour pour passer d'un film à l'autre : alors que Frankenstein devait être tout énergie, Dracula devait avoir l'air maladif. J'ai dû quasiment « sauter » d'un personnage à l'autre.

Je ne comprends pas que Morissey ne puisse plus faire de films aujourd'hui. Peu de gens seraient capables comme lui de réaliser pour 400.000 dollars (moins de deux millions de francs), et en 3-D, un film dont le dénouement reste à trouver en plein milieu du tournage.

La publicité a associé au nom de Paul Morissey ceux d'Andy Warhol et d'Antonio Margheriti.

Warhol n'était guère plus qu'une marque de fabrique. Les deux films étaient de Warhol comme on dit qu'un film est un film d'« Hollywood ». La trilogie **Flesh/Trash/Heat** avait eu du succès sous l'étiquette Warhol : on a repris l'étiquette. Même s'il est venu sur le tournage, Warhol n'a pas du tout participé à la réalisation des deux films. Il n'avait pas non plus participé, probablement, à leur conception.

La présence d'Antonio Margheriti n'était rien de plus qu'une entourloupe administrative permettant d'obtenir une aide financière de l'Etat italien : avec lui au générique, le film devenait italien. Mais lui non plus, même s'il a pu être présent sur le plateau de temps à autres, n'a eu aucun rôle dans la mise en scène. Je n'ai jamais personnellement discuté avec lui. Tout se passait avec Morissey.

Morissey n'est pas de ces metteurs en scène qui jugent les acteurs comme quantité négligeable. Il considère que le choix des comédiens pour un film fait déjà partie de la réalisation. Contrairement à Fassbinder, qui indique à l'acteur chacun des gestes qu'il doit accomplir, Morissey laisse faire ; mais il *corrige* peu à peu.

Il a été question qu'après **Frankenstein** et **Dracula** nous fassions un remake de **Mabuse**. Mais le projet n'a pas abouti, faute d'argent, car je m'y entends très mal pour aller mendier aux portes. Mais je suis toujours prêt à le réaliser, si la possibilité s'en présente.

Chair pour Frankenstein *et* **Du sang pour Dracula** *sont ce qu'il est convenu d'appeler des films d'horreur.*

Ce n'est pas ainsi que je les qualifierais. Je vois en eux des films poétiques, surtout pour **Dracula** qui est à la fois un poème et une parodie critique des **Dracula** précédents, l'intention de Warhol et de Morissey étant de détruire les images du passé : leur Dracula se déplace sur une chaise roulante, et leur Frankenstein a pour préoccupation majeure d'accélérer la croissance du bébé ! Pour moi, ce **Frankenstein** et ce **Dracula** sont la conclusion de tous les **Frankenstein** et de tous les **Dracula** qui ont précédé. J'admire beaucoup le travail de Christopher Lee, mais il a fini par jouer Dracula comme Sean Connery jouait James Bond, et tous les deux ont eu beaucoup de mal à s'en remettre. Après les deux films, j'ai reçu toute une série de propositions britanniques visant à me faire rejouer Dracula. J'ai refusé.

Est-ce à dire que vous refusez de voir en Dracula ou en Frankenstein des personnages mythiques ?

Non, bien sûr. Mais avant de jouer Dracula, j'ai lu beaucoup sur le personnage, et sur l'historique Comte Dracul. Et je me suis aperçu que le cinéma avait totalement laissé de côté nombre d'aspects de celui-ci : il plantait, par exemple, des clous à coup de marteau dans la tête des gens. Aucun film n'a repris cela.

En fait, j'adore jouer des personnages qui sont à la frontière entre la réalité et la fiction. Et je crois que dans le **Dracula** de Morissey, les gens sont tristes à la fin que Dracula meure, car c'est un personnage sympathique qui disparaît.

Que pensez-vous des ennuis que **Chair pour Frankenstein** *a eu avec la censure dans certains pays, en Grande-Bretagne en particulier ?*

Tout dépend de l'*habitude* du public pour tel ou tel genre de films : la très *soft* **Histoire d'O** a été totalement interdite en Grande-Bretagne, cependant qu'elle était en quatrième position au *box-office* américain. Même **Emmanuelle** n'a jamais été diffusé en Grande-Bretagne que dans des clubs privés. Les Anglais ont peut-être une manière différente de réagir devant ce type de choses.

Quant à la violence de **Chair pour Frankenstein** ou de **Du sang pour Dracula**, elle reste très inférieure à ce que tout le monde peut voir chaque soir à la télévision aux actualités de vingt heures. Car même si les deux films étaient traités de manière réaliste il fallait vraiment se boucher les yeux pour ne pas voir que le sang n'était qu'une liqueur rouge, et le bras qu'on ampute un bras de bois. Aurait-on oublié que ces films ne sont que des illusions ?

Pensez-vous que les rapports entre les personnages étaient importants dans les deux films ?

Oui, ils contenaient très nettement des éléments sociaux. Le seul fait, par exemple, que Frankenstein soit marié avec sa sœur était déjà un élément social. Plus largement, les deux films étaient traités comme des comédies sociales : je pense à ce passage où l'enfant voit sa mère en train de s'accoupler avec le jardinier, ou encore à cette réplique qui dit : « Tu peux coucher avec qui tu veux, mais n'oublie jamais de te laver après ». Progressivement, les deux films dessinaient des cercles sociaux : de Sica jouait le joueur qu'il était dans la vie, et prononçait le nom de Dracula comme un tastevin en train de goûter un grand cru.

Non, vraiment, le **Frankenstein** et le **Dracula** de Morissey ne sont pas seulement deux films d'horreur de plus.

Diriez-vous alors qu'ils avaient un véritable sens social ?

Le sens était plutôt qu'il n'y avait pas de sens. Je me contenterai de citer Morissey déclarant à ce sujet : « Si, au montage, j'aperçois un message dans le film, je coupe ». Bien sûr, je ne referais pas aujourd'hui, pour ces deux films, ce que j'ai fait en 1974, parce que quelques années ont passé depuis. Mais, de toute

façon, je ne referai pas un **Dracula**, à moins qu'il ne propose une vision totalement nouvelle.

Vous n'avez pas cité, parmi vos films fantastiques, Suspiria *de Dario Argento.*

Parce que ma contribution dans ce film est vraiment très limitée. J'ai rencontré Argento à Munich, où il voulait initialement tourner tout son film. J'ai bien tourné ma scène à Munich, mais, pour des raisons que j'ignore, Argento n'a pu y réaliser l'ensemble de son film. J'ai tourné en tout et pour tout deux heures : il suffisait de rester assis et de parler de magie noire. Il se peut que je me lève à la fin de la scène, je ne sais plus... Dario Argento n'osait pas me proposer ce rôle tant il était réduit. Je lui ai dit que je voulais bien le faire s'il pensait que cela pouvait apporter quelque chose à son film. En fait, lorsque je n'ai pas le rôle principal, je préfère de beaucoup jouer un tout petit rôle plutôt qu'un rôle de moyenne importance.

Pensez-vous qu'un acteur puisse marquer un film de sa présence en n'y apparaissant que cinq minutes ?

Non, car il est impossible d'exprimer une variété de teintes dans un petit rôle. Mais l'essentiel, pour moi, est de travailler avec des gens avec qui je m'entende.
Pour Jack l'Eventreur dans **Lulu** de Borowczyk, les choses sont un peu différentes : même si, là encore, je n'ai eu qu'à passer une après-midi sur le plateau, j'interprétais le seul personnage qui, à côté du personnage féminin, eût toute l'*action* du film.
Je travaille vite dans l'ensemble, donc, mais ce n'est pas plus mal, lorsqu'on voit que le tournage d'**Histoire d'O** a duré trois mois ! J'aimais beaucoup le livre, et l'érotisme d'**Emmanuelle**, que Just Jaeckin avait précédemment réalisé, ne m'avait pas déplu. Mais, dans **Histoire d'O**, on ne m'a pas utilisé en tant qu'acteur, mais en tant que potiche.

Et qu'est-ce donc que jouer, pour vous ?

Jouer, c'est pouvoir faire pour l'écran ce qu'on ne peut faire en privé : mourir, faire couler le sang, ou plus simplement se mettre à crier dans la rue sans que la police arrive dans les trois minutes qui suivent. Toutefois, ce n'est pas pour cette raison que je joue souvent des personnages bizarres. Je ne les choisis pas ; on vient me les proposer. Pourquoi ? Je ne sais pas ; je ne demande jamais aux gens pourquoi ils font appel à moi. Je pense simplement qu'on me choisit pour interpréter un tueur précisément parce que je n'ai pas une tête de tueur, et qu'on peut donc ainsi ménager un effet de surprise.

Comment avez-vous été amené à tourner dans Le cas étrange du Dr Jekyll et de Miss Osbourne *?*

Borowczyk m'a appelé alors que j'étais en train de tourner **Nazis und Psyche** pour me dire qu'il songeait à moi pour le Jekyll qu'il préparait. Je suis donc venu à Paris pour faire des essais de maquillage...

... qui n'ont pas abouti, puisque, finalement, Hyde est interprété par un autre acteur. Etes-vous déçu ?

Bien sûr, d'un point de vue égoïste, je suis déçu. Mais je me suis rangé à l'avis de Borowczyk assez vite : j'ai préféré qu'un autre fasse Hyde avant que je me couvre de ridicule sous des couches de maquillage. De toute façon, je joue quand même la transformation, puisque le truc n'est pas simplement de fermer une porte derrière Jekyll pour la rouvrir sur Hyde. Car, un peu comme certaines personnes sentent, deux jours à l'avance, qu'il va pleuvoir, Jekyll sent quand il va devenir Hyde. Je me déguise même un peu, puisque je porte des lentilles de contact. Mais celles-ci forment le masque le plus intelligent qu'on puisse imaginer, car c'est le plus petit !
Un maquillage comme celui d'Oliver Reed dans **La nuit du loup-garou** ne peut marcher que si l'acteur le porte d'un bout à l'autre du film.

Comment s'est déroulé le tournage de Jekyll ?

Là encore, vite ! Borowczyk comprend vite et sent vite ce dont il a besoin, ce qui laisse parfois l'acteur un peu désemparé. Mais j'aime ce type de travail et la concentration qu'il exige. Je retravaillerai certainement avec Borowczyk. D'une manière plus générale, il y a chez moi une prédilection certaine pour les réalisateurs qui viennent de l'Est, au moins par leur origine. Je devais ainsi tourner dans le **Dune** de Jodorowsky ; nous avions même étudié les costumes.
Je me suis fort bien entendu avec Marina Pierro ; c'est une partenaire de travail excellente. En revanche, je n'ai pas eu beaucoup de contacts avec les autres acteurs, car je suis resté à leurs yeux l'étranger, celui qui prend la place d'un autre. C'est une attitude, malheureusement, que je trouve partout, puisque, somme toute, je tourne assez peu en Allemagne. Mais c'est une attitude idiote, car je suis persuadé qu'avant les recettes de son film, un metteur en scène pense d'abord au rôle lorsqu'il choisit un acteur. S'il va le chercher à l'étranger, c'est presque toujours parce qu'il n'a pas pu trouver sur place l'acteur qu'il souhaitait.

Vous avez tourné votre rôle en anglais. Pourquoi ?

Il m'est arrivé, au cours du tournage, de dire, ici ou là, une ou deux répliques en français ou en allemand. Mais l'ensemble du dialogue est beaucoup trop scientifique pour que je puisse le jouer en français : tout l'effort aurait dû être un effort de mémoire, ce qui aurait nui à l'interprétation. Pourquoi pas en allemand ? Pour faciliter le travail des doubleurs américains, puisque c'est dans leur langue que le film, ou que, plus généralement, les films, deviennent ou non des succès. C'est ainsi que Giancarlo Giannini et moi-même, et tout le monde, avons tourné en anglais **Lili Marleen** le dernier film de Fassbinder, qui vient de sortir en Allemagne.

Comment voyez-vous le personnage de Jekyll ?

C'est un médecin qui croit en certaines choses. Qui pense en particulier que tout être a deux aspects. Paranoïa ou schizophrénie, peu importe les termes. Ce qui est important, c'est que Jekyll est constamment *conscient*, et le travail d'acteur doit consister à faire sentir Hyde sous Jekyll, en élaborant une montée du soupçon jusqu'à l'explosion finale.
Le film est violent, mais, là encore, je ne sais pas si l'on peut parler de film d'horreur. Je ne crois pas que le sang suffise à faire l'horreur. C'est sans doute l'assemblage du sang et de quelque chose comme une menace qui fait l'horreur. **Frissons** de Cronenberg est pour moi un film d'horreur. Ce **Jekyll**, comme je ne l'ai pas encore vu, je préfère ne pas en parler plus en détail.



« J'avais remarqué Udo Kier pour son visage étrange. »

Pouvez-vous alors dire ce que vous en attendez ?

De la graine à l'arbre, la distance est telle que je préfère ne rien dire. Je ne regarde d'ailleurs jamais les rushes. Et lorsque je vois un de mes films, je le vois toujours deux fois : une fois pour voir ce que moi, j'ai fait, et découvrir les erreurs que j'ai pu commettre ; une autre fois pour voir la construction générale du film. Pour l'instant, le film est en train de se faire au montage, et nul ne peut dire quel sera son aspect final.

Dracula, Frankenstein, Jack l'Eventreur, le Docteur Jekyll... *Y a-t-il d'autres personnages à ajouter à cette galerie ?*

Oui, je voudrais bien tourner une adaptation de Poe, **Usher** ou autre chose, puisque Poe est une source inépuisable. Mais ce n'est qu'une idée pour le moment. Plus immédiatement, je commence à tourner sous la direction de Pol Vehert, metteur en scène belge de théâtre et d'opéra, un court-métrage qui sera une adaptation d'**A Rebours** d'Huysmans. J'essaie aussi de monter pour le cinéma une version du **Joueur** de Dostoievski. Mais cessons là ces spéculations : il se peut que je me fasse écraser en sortant d'ici et ç'aura été ma dernière interview...

entretien avec **MARINA PIERRO**

« Dans ce film, la peur et le fantastique naissent du regard. »

Vous avez eu votre premier rôle au cinéma dans L'innocent de Visconti. Peu de comédiens commencent leur carrière dans de telles conditions...

Cela s'est fait par hasard. Je n'avais aucune formation de comédienne. J'avais simplement posé pour des photos de mode dans **Harper's Bazaar** quelques mois plus tôt. J'avais fait mes études à l'Académie des Beaux Arts Albertina de Turin. Il s'est trouvé que je traînais dans les couloirs des studios où Visconti préparait son film, lorsqu'Albino Coco, son assistant, me croisant, m'a proposé de but en blanc d'aller le voir. En me voyant, Visconti a dit : « Elle est belle », et il m'a engagée. C'était un tout petit rôle, celui d'une dame de compagnie de Laura Antonelli, et je n'avais guère que quatre ou cinq répliques à dire, mais je suis restée sur le tournage pendant un mois.

Le fait que vous ayez posé pour des photos de mode vous sert-il au cinéma ?

Non, si ce n'est que je connais mes meilleurs angles ! Ce qui ne veut pas dire que je les impose ! Mais il est vrai que, lorsque je m'engage dans un film, je choisis toujours préalablement rôle et réalisateur.

Ainsi, j'ai eu un certain nombre de propositions après **L'innocent**, mais je les ai refusées. Ce n'est que lorsque Borowczyk m'a offert de jouer dans **Intérieur d'un couvent**, puis dans **Héroïnes du mal** que j'ai été séduite. Dans le premier film, tiré des **Promenades romaines** de Stendhal, je jouais Sœur Véronique, l'un des deux personnages principaux. Il s'agissait d'une révolte de sœurs dans un couvent. L'une, Sœur Clara, exprimait sa révolte de façon, somme toute, assez naturelle, puisqu'elle recherchait une liaison avec un homme. Mais Sœur Véronique voulait s'évader d'une autre manière, en devenant l'épouse de Dieu. Pour ce faire, elle recourait aux punitions physiques, et, dans sa folie, son corps finissait par se couvrir de stigmates, tant et si bien qu'on devait l'emmener dans un asile !

Dans **Héroïnes du mal**, j'aimais le personnage que j'interprétais, celui de la Fornarina, parce qu'il avait plusieurs facettes. J'avais des points de rencontre avec cette Italienne qui, dans son désir de profiter des bonnes choses et de se libérer des mauvaises, offrait un mélange de naïveté et de fourberie.

Fanny Osbourne aussi présenteun double caractère.

Oui, comme toutes femme... et comme tout homme... ! Fanny Osbourne est une finne de la bourgeoisie qui se trouve prise dans une situation qui la dépasse : le secret qu'elle découvre ne remet pas en jeu seulement ses relations avec Jekyll, mais les lois universelles, puisqu'il s'agit d'un phénomène qui transcende la réalité. Devant une telle situation, elle réagit, mais en obéissant uniquement à son instinct de femme, et peu importe la question de savoir si elle a raison ou non.

Peut-être faut-il ajouter aussi qu'elle réagit en fonction de l'époque où elle vit, l'époque victorienne.

« L'époque victorienne » — vous parlez du film comme s'il s'agissait d'un document historique...

Non, ce n'est pas un documentaire, mais c'est une fausse réalité, ou un rêve réel. Si, dans cette montée vers le paroxysme, on voit Fanny poursuivie par le monstre, la violence n'en reste pas moins essentiellement *intérieure*, et c'est cette violence intérieure qui explique l'incroyable décision finale de Fanny Osbourne de plonger dans le bain.

Cette violence, toutefois, se trouve dans chaque être, puisque même le général interprété par Patrick Magee, ce modèle de sérieux tout couvert de médailles, essaie de séduire Fanny Osbourne en lui expliquant que Jekyll ne lui est pas fidèle (il a d'ailleurs raison, puisque Jekyll, lorsqu'il devient Hyde, attaque d'autres femmes). Fanny riposte devant une telle violence morale et gifle le général, mais c'est la même Fanny qui, pour se rapprocher de Hyde, assassinera sa propre mère. Un tel rôle n'est pas très fatigant physiquement, mais il nécessite un engagement de toute votre personne.

Quelle est la méthode de Borowczyk pour faire naître cette violence pendant le tournage ? On dit que des acteurs ont pleuré en certaines occasions...

C'est exact, certaines scènes sont d'une violence telle que certains acteurs ont pleuré. Pourtant, à l'inverse de Dario Argento, que j'ai vu « secouer » un peu ses acteurs pendant le tournage de **Suspiria**, Borowczyk ne presse jamais personne. Il tient d'abord à ce que l'acteur assimile son rôle, et il comprend très vite aux répétitions si c'est le cas ou non. Lorsqu'il n'est pas satisfait du travail d'un acteur, c'est toujours très calmement qu'il lui donne des indications.

Suspiria et Jekyll sont deux films où la peur est un élément essentiel, mais s'agit-il de la même peur ?

Suspiria est un film à effets — cette expression n'est pas péjorative, car les effets en question sont bons —, un spectacle qui a un pouvoir direct et immédiat sur les masses : le public italien a besoin de ce type d'évasion. Dans **Jekyll**, la peur est plus subtile, plus étrange : elle naît par l'atmosphère, dans les gestes, dans un regard. Elle est dans le fantastique. **Jekyll** est un film inquiétant, choquant même, mais ce n'est pas un film d'horreur. Si les crimes, pris individuellement, sont réalistes, le motif d'ensemble est *surnaturel*. La vraie violence n'est pas dans les films d'épouvante, de toute façon ; elle est dans tous ces films italiens dont les titres contiennent toujours les mots *police* ou *calibre*...

« La transformation de Miss Osbourne se limite à la couleur des yeux »



entretien avec

ROBERT KUPPERBERG — JEAN-PIERRE LABRANDE producteurs

« Une conception beaucoup plus réaliste du récit de Stevenson. »

Comment est née l'idée de ce Jekyll ?

Nous avons pensé à faire ce *Jekyll* lorsque nous nous sommes aperçus que personne n'avait lu le récit original de Stevenson : tout le monde parlait de cette fameuse scène de la prostituée... qui n'est pas dans le texte ! Ce que les gens connaissaient, en fait, c'étaient les films. Et encore, ceux-ci, le plus souvent, n'étaient pas inspirés directement de l'œuvre de Stenvenson, mais d'une adaptation théâtrale, au demeurant assez adroite, écrite quatre mois après la sortie du livre, et qui, bien entendu, avait dû ajouter certains éléments à celui-ci afin de créer une intrigue.

Borowczyk — avec qui nous avions déjà travaillé sur **Lulu** — a été séduit par le projet et a très vite écrit une adaptation que nous pensons très proche de l'œuvre originale.

Quelle est l'importance de ce Jekyll du point de vue de la production ?

Le film coûte six millions de francs, ce qui est à la fois cher et modeste. Cher, parce que nous avons voulu avoir des acteurs connus, tels Udo Kier ou Patrick Magee. Modeste, si l'on tient compte des contraintes *techniques* imposées par le sujet. Le cinéma fantastique n'ayant jamais été pris très au sérieux en France, ni par la critique, ni par le public, nous n'avons pas ici une tradition de maquilleurs compétents dès lors que les maquillages s'accompagnent d'effets spéciaux. Nous ne parlons pas des maquillages classiques, pour lesquels, dans ce **Jekyll**, Christine Fornelli a accompli un remarquable travail. Mais il est impensable qu'un film comme **Hurlements** puisse être réalisé en France à l'heure actuelle. Et c'est en Italie que Zulawski est allé chercher Carlo Rambaldi pour son film **Possession.**

Après des essais peu convaincants, nous nous sommes donc tournés vers une conception beaucoup plus *réaliste* de l'histoire, limitant les trucages essentiellement aux trucages optiques. Cette conception est probablement la bonne. Après tout, Hitchcock n'a utilisé aucun maquillage dans **Psychose**, et la grande idée d'**Alien**, même si des sommes impressionnantes ont été dépensées pour la réalisation du monstre, est de ne jamais montrer celui-ci : c'est en demeurant invisible qu'il devient crédible.

L'époque des films de Corman est passée : même s'ils restent remplis d'humour et extraordinaires à tous les égards, le public ne les accepterait probablement plus aujourd'hui.

Car maintenant le public veut pouvoir croire ce qu'il voit.

Le film est-il déjà vendu à l'étranger ?

Oui, dans tous les pays francophones, en Italie, en Angleterre, à Hong Kong. Pas encore aux Etats-Unis, parce que, par principe, les Etats-Unis n'achètent que des films français terminés. Nous apporterons le plus grand soin à l'établissement de la version américaine du film, et nous ferons réaliser le doublage à New York. Car c'est en grande partie la qualité du doublage qui détermine l'accès d'un film étranger aux Etats-Unis.

Vous préparez actuellement un remake de Peeping Tom. N'y a-t-il pas quelque vanité à vouloir refaire un classique ?

Non, « le film reste à faire », a déclaré Hitchcock au scénariste après avoir vu ce qu'avait fait Michael Powell. Et Michael Powell déclare qu'il voudrait refaire son film. En fait, dans cette histoire, dans la mesure où le film a été un échec commercial, chacun rejette la responsabilité de l'échec sur quelqu'un d'autre, alors que chacun aurait revendiqué la responsabilité du succès si succès il y avait eu ! Tel qu'il est aujourd'hui en tout cas, malgré quelques très belles scènes, le film ne tient plus le coup.

Mais la vraie question n'est pas de savoir si nous allons faire mieux ou pire que l'œuvre originale. Ce n'est certainement pas ce que s'est demandé Fritz Lang en tournant son remake de **La Bête Humaine** de Renoir. Non, il s'agit en fait de quelque chose de beaucoup plus simple, et de différent : puisque tout le monde se plaint aujourd'hui de ne pas trouver de bons scénarios, pourquoi ne pas reprendre les sujets que nous savons être de bons sujets ? Nous pouvons d'ailleurs l'avouer maintenant, **M. Klein** s'inspirait beaucoup, dans son intrigue, de **La mort aux trousses**, l'idée de base étant celle d'un personnage pris pour quelqu'un d'autre — la vente aux enchères, au début du film, était un hommage au film d'Hitchcock.

Ce qui prouve, d'ailleurs, avec ce **Peeping Tom**, que nous n'avons pas l'intention de nous lancer dans une compétition, c'est que — même si les droits nous ont coûté cher, puisqu'il avait été question que Brian DePalma réalise le film — nous le concevons d'emblée comme une production relativement modeste, sinon par son budget — deux millions et demi de dollars —, qui fait que nous avons dû nous associer avec des Américains, du moins par son esprit : c'est un film de série-B que nous voulons réaliser, en satisfaisant ainsi un vieux rêve de cinéphiles. Nous aimerions, de même, réaliser des westerns de série-B si cela était encore possible.

Le metteur en scène de Peeping Tom est-il déjà choisi ?

Nous avons pris Gordon Hessler, précisément parce qu'il nous paraissait correspondre à cet esprit de série-B que nous avons délibérément choisi, car si la forme de cinéma qu'il représente n'est peut-être pas parfaite, elle est néanmoins essentiellement populaire.

Hessler a choisi de tourner le film à Hambourg, pour l'atmosphère de cette ville. (Yves Boisset, qui fit un moment partie des réalisateurs envisagés, songeait, lui, à Lyon, selon lui la seule ville de France à offrir une « atmosphère ».) Pour l'acteur principal, nous voudrions un inconnu, mais il n'est pas sûr que nous puissions réaliser ce désir. Le tournage commencera au printemps pour une durée de sept-huit semaines. Le film devrait être prêt en juin.

Lorsque vous parlez de cinéma, vos références sont toujours anglo-saxonnes. Pourquoi ?

Parce que le type de cinéma dont nous parlons l'est, c'est-à-dire, le cinéma fantastique. Et pourquoi le fantastique ? Parce que c'est un type de cinéma où l'on peut réussir avec peu de moyens matériels. Avec un animal empaillé, une femme, une piscine, et un projecteur, Tourneur fait **La Feline** et la salle hurle de peur. Voyez aussi Val Lewton, ou Corman, déjà cité, ou, plus récemment, Carpenter, qui, avec un budget de 250 000 dollars fait **Halloween**, qui en rapporte 40 millions. De la même façon, Hitchcock a tourné **Psychose** en quatre semaines (dont une consacrée uniquement à la scène de la douche), avec une équipe aussi réduite qu'une équipe de télévision.

L'échec de Kubrick dans **The Shining** nous semble venir du fait qu'il n'a pas su respecter cet ascétisme nécessaire dans le genre en question : il a oublié que les gens ne venaient pas pour voir des décors et des mouvements de caméras, mais pour avoir peur. Hitchcock a réussi à faire un grand film avec de grands moyens, quand il a réalisé **La mort aux trousses**, mais parce que l'idée même du film était de réaliser en quelque sorte l'opposé d'un film noir, en apportant à l'intrigue décors, soleil, etc. Kubrick nous semble avoir tout simplement oublié que l'horreur est un genre qui ne peut se concevoir sans une certaine humilité.

En définitive, il a réalisé un film d'horreur pour cadres et professions libérales, en intellectualisant un genre qui ne demande pas à être intellectualisé. De toute façon, les films qui *veulent* dire quelque chose deviennent très vite des films qui ne veulent plus rien dire. Il est frappant de voir comment les films dits politiques perdent tout intérêt au bout de deux ou trois ans.

En revanche, ce qui garde une signification politique encore très forte aujourd'hui, c'est le cinéma de John Ford, c'est **La règle du jeu** de Renoir, c'est **M le Maudit**, qui pressentait le nazisme dix ans avant son apparition. Mais ni Ford, ni Renoir, ni Lang n'avaient eu d'intention « politique militante » en faisant leurs films.



Le nouveau John Boorman

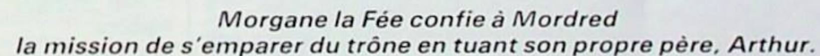
C'est un voyage au cœur des « démons et merveilles de l'imagination » que nous propose John Boorman avec **Excalibur**, un retour à ce qu'il appelle « la plus vivace de nos légendes », celle du roi Arthur, des Chevaliers de la Table Ronde [1], de la Quête du Graal et de Merlin l'Enchanteur. Fasciné par l'humour, le pouvoir et l'ironie de ce dernier, Boorman ne tarda pas à être séduit par le mythe tout entier et décida d'explorer la légende par l'entremise du célèbre magicien que le metteur en scène de **Délivrance**, **Zardoz** [2] et **l'Hérétique** n'hésite pas à comparer au Gandalf du **Seigneur des Anneaux**.
Interprété par Nicol Williamson, Merlin a troqué son chapeau comique et ses larges vêtements brodés de signes du Zodiaque pour une calotte argentée lui moulant le crâne et une petite barbe rousse en bataille.
Merlin a-t-il réellement existé ? Y a-t-il jamais eu dans l'Histoire un roi Arthur, noble chevalier de la Table Ronde ? Historiens et archéologues s'accordent à penser que ce dernier vécut au 5e siècle de notre ère. L'Angleterre, comme la majeure partie de l'Europe, était divisée en comtés féodaux. Son règne fut marqué par sa volonté d'unifier le pays, ce qui ne manqua pas d'entraîner nombre de batailles...
Ce n'est qu'au 12e siècle, après qu'il eut longtemps été chanté par les troubadours, que la littérature s'empara de son personnage sous la plume de Geoffrey De Monmouth dont « History of the Kings of Britain » doit autant à l'imagination de son auteur qu'à de sérieuses recherches.
Les ballades du folklore saxon et normand inspirèrent Sir Thomas Malory (« Le Morte Darthur », saga romantique), Tennyson (« Idylls of the King », poème épique), T.H. White (« The Once and Future King », fable), T.S. Eliot (« The Waste Land », poème) et bien d'autres auteurs séduits par les exploits arthuriens également à l'origine d'un dessin animé de Walt Disney et d'une comédie musicale de Broadway !
Dans la plupart de ces ouvrages, on retrouve la même alchimie d'héroïsme, de batailles sanglantes et de magie. Issu d'une intervention mystique, Arthur (Nigel Terry) ignore sa destinée jusqu'au jour où il réalise l'exploit de dégager de son socle de granit l'épée enchantée Excalibur. Proclamé roi, conseillé par Merlin, il entreprendra l'unité du royaume, épousera la ravissante Guenièvre (Cherie Lunghi) et fondera l'Ordre de la Table Ronde où l'on retrouve son célèbre compagnon Lancelot (Nicholas Clay). S'ensuit une époque dorée qui voit la construction de Camelot, un éblouissant château, symbole des idéaux chevaleresques (vérité, courage, pureté du cœur).
Mais bientôt le règne de paix et de justice commence à s'effriter. Lancelot entretient des relations adultères avec la reine Guenièvre, Merlin est trahi et dépossédé de ses dons par Morgana (Helen Mirren), la demi-sœur d'Arthur. Celle-ci parvient à obtenir un fils d'Arthur, Mordred (Robert Addie) et l'élève dans l'espoir de le voir tuer son père pour diriger à sa place. Seule la Quête du Graal peut faire disparaître la corruption régnant sur Camelot. Cette mission, devant être accomplie par un homme pur, consiste à rechercher le calice de la passion du Christ que Joseph d'Arimathea ramena jadis en Angleterre...
Aucune histoire n'a exercé autant d'influence sur les arts. Elle est la source des plus beaux fleurons de la littérature : les écrits de Chrétien de Troyes, « The Romance of Glastonbury », le chef-d'œuvre de John Cooper Powys, et « Parzifal » de Wolfram von Eschenbach.
Si l'on cherche à approfondir le mythe, on en retrouve des traces dans les tableaux de l'époque pré-raphaëlienne, l'opéra de Wagner, « l'Anneau des Niebelungen », l'œuvre de Tolkien,

Point culminant de la tragédie : le sauvage combat entre Arthur et son fils naturel, Mordred.

l'image du vieil Ouest vue par Hollywood, et même dans les lointaines galaxies de **La guerre des étoiles**.
Imaginons en effet Obi-Wan Kenobi en Merlin, Luke Skywalker dans la peau du jeune Arthur, la Princesse Leia et Han Solo respectivement en Guenièvre et Lancelot, et l'on aura vite trouvé la véritable identité de Darth Vader dans **L'Empire contre-attaque**.
La distinction entre la légende et la réalité se traduit chez les personnages plus par la découverte de leur destinée que par la recherche de leur propre identité. L'étude de l'inconscient chez Carl Jung, apparaît alors comme la continuation logique de l'œuvre de Merlin et des alchimistes du moyen-âge.
« L'homme qui ne fait plus corps avec la nature », thème favori de la pensée boormanienne, s'entend comme un nouvel élément lié au mythe. Ce n'est pas une coïncidence si **Zardoz** marque le triomphe de la magie sur la science dans un monde futuriste, et si **Délivrance** fait écho au thème arthurien de « l'homme qui a perdu tout contact avec la nature ». Ces idées commencèrent à s'organiser dans l'esprit de Boorman, il y a plus de 20 ans, lorsqu'il n'était encore qu'un jeune réalisateur à la BBC. Ce n'est qu'en 1975 qu'il termina une première ébauche du scénario d'**Excalibur** pour le soumettre à différents studios. Deux ans plus tard, **La guerre des étoiles** pulvérisait les records du box-office, le cinéma de « fantasy » était redevenu à la mode...
C'est finalement Orion Pictures qui offrit à Boorman non seulement le budget dont il avait besoin mais aussi toute liberté de création. La production s'installa en Irlande, pays où le temps semble s'être arrêté. Boorman affirme que la lumière y revêt une qualité magique et par ailleurs, à quelques kilomètres de Dublin, s'étend une incroyable variété de paysages — de la lande déserte battue par les vents aux impénétrables forêts — recréant le domaine d'Arthur.
Powerscourt s'avéra l'un des extérieurs-clé du film en raison de ses chutes d'eau d'une hauteur de 100 mètres. Ce lieu vit la rencontre... et le duel entre Arthur et Lancelot, ainsi que la naissance de leur amitié. Un quart de siècle plus tôt, Laurence Olivier y tournait son **Henri V**...
Childers Wood, l'une des rares forêts de chênes en Europe dont l'origine remonte à l'époque médiévale, devint le terrain de joute où Arthur mania pour la première fois Excalibur, tandis qu'à deux ou trois lieues, une clairière faisait office de citadelle naturelle pour son mariage avec Guenièvre.
Le siège de Tintagel fut réalisé à Wicklow Head, un promontoire sauvage surplombant la mer d'Irlande. A quelques 300 km vers l'Ouest, County Kerry, un rivage plus serein célèbre pour ses flamboyants couchers de soleil sur des îles embrumées, semblait tout désigné pour servir de cadre au départ pour Avalon du roi agonisant.
Camelot, avec ses vastes salles destinées aux banquets, ses chambres éclairées par la lueur d'un feu de bois, ses corridors sans fin et ses sombres souterrains fut reconstitué sur trois plateaux des « National Film Studios » au sud de Dublin.
Tony Pratt, le décorateur, et Bob Ringwood, le responsable des costumes, reconnaissent que leurs créations ne sont pas fidèles à l'histoire et avouent s'être laissés emporter par leur imagination en raison de l'absence de documents. Le résultat est à mi-chemin entre le celtique moyennâgeux et l'époque byzantine. Ringwood prit pour point de départ le tableau de Gustav Klimpt (peintre viennois), un guerrier avec son armure, et en reproduisit les dorés satinés, les tons cuivrés, les soies orientales, les bijoux exotiques, etc. Le plus malaisé fut que cette débauche d'esthétisme (près d'un millier de costumes), n'accapare pas l'attention du spectateur au détriment de l'action.
On confia au célèbre armurier de la Tour de Londres, Terry English, la fabrication des costumes de mailles pour les Chevaliers, et quelques 70 chevaux soigneusement sélectionnés furent placés sous la direction de Mick Rowland, dresseur qualifié qui travailla sur **Barry Lyndon**.
Superproduction certes, **Excalibur** est aussi une « affaire de famille ». En effet, John Boorman a tenu à ce que ses trois enfants participent activement, et de près, au tournage, ce qui lui permit une meilleure approche de son travail. Il est convaincu que le rôle du cinéma, comme celui de toute création artistique, réside dans la transmission aux générations futures de tout l'héritage spirituel du passé. Car, pour Boorman, chaque film est un langage en soi, différent de toute autre forme d'expression, proche du rêve qui mène vers l'inconscient où, pour paraphraser Merlin, « tout est possible et rencontre son opposé ».
Ainsi le film ne devient-il pas le meilleur moyen de revivre un mythe éternel ?

Gilles Polinien

1. Sur Merlin l'Enchanteur et les Chevaliers de la Table Ronde, voir l'article de Pierre Gires dans l'EF n° 4.
2. **Zardoz** : Voir le dossier « Magicien d'Oz » dans l'EF n° 11.



Morgane la Fée confie à Mordred
la mission de s'emparer du trône en tuant son propre père, Arthur.

FILMS SORTIS A PARIS DU 15 FÉVRIER AU 30 AVRIL

ELEPHANT MAN (8-4)
Voir critique dans notre numéro 16.

L'EMMURÉE VIVANTE (SETTE NOTE IN NERO) (4-3)
Voir critique dans notre précédent numéro.

FAIS GAFFE A LA GAFFE !, de **Paul Boujenah** (France 1981), avec **Roger Mirmont, Marie-Anne Chazel, Daniel Prevost, François Maistre, Marco Perrin** (1-4)

En attendant le **Popeye** d'Altman, le spectateur français peut patienter avec **Fais gaffe à la gaffe** ! Cette adaptation, ou plutôt cette transposition de la célèbre bande dessinée de Franquin n'évite pas elle-même toutes les gaffes, puisque certaines scènes rappellent les pires moments de l'institution télévisée Au théâtre ce soir, à laquelle le réalisateur Paul Boujenah a emprunté certains acteurs. Mais la plus grande partie du film s'inspire plus de Jerry Lewis et d'Alice au pays des merveilles que des **Bidasses** si chers aux écrans français aujourd'hui. Le comique rejoint en effet directement le fantastique lorsque des personnages se mettent à manger leur assiette (l'assiette elle-même, non son contenu), ou lorsqu'un simple son de harpe déclenche un ouragan dévastateur. G., le héros de l'histoire, n'est d'ailleurs plus l'espèce de crétin congénital qu'était Lagaffe dans la bande dessinée. Ses rapports foncièrement ambigus avec les êtres et les objets, puisqu'il apparaît à la fois comme victime et maître, permettent à Boujenah d'introduire dans son film des moments d'émotion véritable et de poésie.

Gaston Lagaffe est né en 1957. Paul Boujenah a à peu près le même âge. On lui souhaite simplement le même succès. (F.L.)

MANIAC (8-4)
Voir critique et entretien avec le réalisateur dans notre numéro 14.

LES MERCENAIRES DE L'ESPACE (BATTLE BEYOND THE STARS) (8-4)
Voir critique dans notre numéro 16 et entretien avec le producteur dans ce numéro.

LE MONSTRE QUI VIENT DE L'ESPACE (THE INCREDIBLE MELTING MAN), de **William Sachs** (U.S.A., 1977), avec **Michael Alldredge, Myron Healey** (18-3)

La sortie tardive en France d'**Incredible Melting Man**, presque 4 ans après sa réalisation, a pour principal inconvénient d'en faire une série B plutôt démodée au niveau de ses effets spéciaux (le maquillage de « l'homme qui fond », dégoulinant de peinture de toutes les couleurs prête plutôt à rire, comparé aux hallucinantes performances dont sont aujourd'hui capables Tom Savini et Giannetto de Rossi), du déroulement de son histoire (des victimes dont la stupidité n'a d'égal que le sort, aussi triste qu'inéluctable, sont massacrées les unes après les autres par une monstrueuse créature) et de son utilisation abusive et maladroite de la caméra subjective ; sans parler, bien sûr, de sa mise en scène inexistante, de l'illogisme de son scénario et du jeu de ses acteurs : trois plaintes que l'on est — hélas — obligé de formuler au risque de se répéter, en ce qui concerne bon nombre de films fantastiques réalisés avec hâte pour alimenter la demande aveugle des drive-in américains.

Quelques scènes d'horreur teintées d'humour noir parviennent néanmoins à susciter l'intérêt telle celle où deux septuagénaires voleurs de citrons connaissent une « punition » bien disproportionnée à leur faute, et celle où une jeune fille subit l'attaque du monstre... à peine remise du film d'épouvante auquel elle vient d'assister au cinéma !

Assez proche de **Quatermass Xperiment** de la Hammer, **The Incredible Melting Man** ne connaîtra certainement pas le succès auquel il aurait été promis s'il avait été réalisé durant les années 50, et le public plus sévère — et blasé — des années 80 ne lui pardonnera guère ses nombreux défauts parmi lesquels l'absence totale d'explication quant à la transformation « post-saturnienne » et au regain « d'appétit » du colonel Steven West... (G.P.)



PSYCHOTRONIC MAN (1-4)
Voir critique dans notre numéro 12.

PULSIONS (DRESSED TO KILL) (8-4)
Voir critique dans notre précédent numéro.

QUELQUE PART DANS LE TEMPS (SOMEWHERE IN TIME) (29-4)
Voir critique dans notre numéro 16 et entretien avec le réalisateur dans ce numéro.

RESURRECTION (29-4)
Voir critique dans notre précédent numéro.

SCANNERS (8-4)
Voir critique dans notre numéro 16.

UN DROLE DE FLIC (POLIZIOTTO SUPER PIV) de **Sergio Corbucci** (Italie, 1979), avec **Terence Hill, Ernest Borgnine, Joanne Dru** (17-12)

A la vision de ce pitoyable « gendarme » à l'italienne, des questions angoissantes se posent : est-ce le même Corbucci qui signa voici 12 ans le somptueux **Grand silence** ? Est-ce le même chef-opérateur Silvano Ippolito qui photographia si magnifiquement **Caligula** voici peu ?... ce genre de question pouvant s'appliquer aux acteurs qui connurent tout de même des périodes plus fastes. La mise en scène est d'une lourdeur affligeante, les gags guère supérieurs à du Philippe Clair, la photo est floue ou surexposée et Borgnine se trémoussant sur une grosse boule de chewing-gum nous rappelle soudain avec tristesse qu'il fut le redoutable sergent de **Tant qu'il y aura des hommes**... voici cinq ans.

Les rares effets spéciaux sont hideux, quand il ne s'agit pas purement et simplement de stock-shots peints en rouge, et une irritante musique achève de nous consterner. Après les inquiétants **Bluff**, **Peau de vin** et **Mélodie meurtrière**, Corbucci confirme nos soupçons et se révèle bien un génie définitivement éteint. (O.B.)

ZOLTAN, LE CHIEN DE DRACULA (ZOLTAN), de **Albert Band** (USA, 1976), avec **Reggie Nalder**, **José Ferrer**, **Michael Pataki** (11-3) ►

Selon l'histoire qui veut que certains seigneurs d'Europe Centrale se faisaient enterrer avec leur famille, leurs serviteurs, et les animaux domestiques, sans doute pour avoir de la compagnie dans l'au-delà, l'équipe habituelle des productions Charles Band (**Tourist Trap**) a enfanté cet avatar farfelu de la saga stokerienne. Pour avoir grogné après un vampire vaquant à ses occupations nocturnes, c'est un chien qui rejoint ici l'armée des ombres, bouleversant sérieusement la tradition érotique du rituel des canines. Pour n'avoir pas su trouver mieux à se mettre sous la dent, le Comte Dracula est donc, quant à lui, responsable, un siècle plus tard, de la résurrection drôlatique de l'animal en plein pays russe. Comme il n'en est pas à sa première fantaisie, le scénario affuble le mythe de bizarreries inconnues, telle une caste de sous-vampires aussi peu assoiffés que férus de bains de soleil, argument lourdaux en vue du rapatriement de la chimère sur la terre de Lincoln. Il est vrai qu'une campagne californienne où folatrent trois figurants en uniformes rapiécés n'a pas l'étendue de la toundra soviétique. A défaut de transporter quelque subtile message anti-rouge, les scènes américaines présentent la même pauvreté, notamment quand le descendant de Dracula prend l'allure avachie et ventripotente de Michael Pataki, le pendant yankee de Paul Naschy. Celui-ci abandonne cependant l'arsenal des créatures de la nuit à cette vedette insolite qui en profite pour traîner le film dans les caniveaux en cabotinant à outrance.

Heureusement, un chasseur de vampire certifié d'origine acceptera de fouler le sol impérialiste pour abattre ce péril surgi d'un honteux passé féodal et nous délivrer de ce doberman sanguinaire et de ces chiots mort-vivants. A déconseiller toutefois aux chihuahas sensibles ! (C.G.)

ZONE GRISE (GRAUZONE) de **Fredi Murer** (Suisse allemande, 1979), avec **Giovanni Früh**, **Olga Piazza**, **Janet Haufler** (4-3)

Zone grise fait partie de cette catégorie de films défiant toute analyse. Se targuant d'un aspect science-fictionnel à court terme, qui sert en fait à masquer les incohérences d'un scénario n'ayant de profondeur que les tristes fantasmes de son concepteur, cette errance d'un personnage anodin dans une grande métropole suisse (Zürich ?) a tôt fait d'endormir le pauvre spectateur égaré. Alternant de passionnants plans fixes, de longs monologues déclamés par des comédiens-zombies ou un captivant déjeuner sur une terrasse, le tout filmé en noir et blanc sinistre agrémenté d'un son bourdonnant et crispant, **Zone grise** symbolise à lui seul le comble cinématographique : l'inutilité totale qu'il y a à avoir une caméra, et de la pellicule, et vouloir à tout prix s'en servir. (O.B.)



TABLEAU DE COTATION

Côté par : Alain Schlockoff, Robert Schlockoff, Gilles Polinien, Christophe Gans, Jean-Claude Romer.
Cotation : **0** : nul **1** : médiocre **2** : intéressant **3** : bon **4** : excellent

TITRE (RÉALISATEUR)	AS	RS	GP	CG	JCR
L'édition spéciale de rencontres du 3e type (Spielberg)	4	4		1	2
Elephant Man (David Lynch)	4	4	3	4	4
L'emmurée vivante (Lucio Fulci)	3	2	3	3	1
Maniac (William Lustig)	2	3	3	4	
Les mercenaires de l'espace (Jimmy T. Murakami)	2	3	1	2	3
Le monstre qui vient de l'espace (William Sachs)	0	1	1	1	
Psychotronic Man (Jack M. Sell)	2	0	1	2	1
Pulsions (Brian de Palma)	4	4	4	4	
Quelque part dans le temps (Jeannot Szwarc)	3	3	3	3	3
Resurrection (Daniel Petrie)			4	1	3
Scanners (David Cronenberg)	2	4	3	3	2
Zoltan, le chien de Dracula (Albert Band)			2	0	2
Zone grise (Fredi Mürer)	0	0		0	

VIDEO-FANTASTIQUE

Phénomène audiovisuel de la fin des années 70, le marché des cassettes pré-enregistrées est en train de balayer lentement mais sûrement celui du super-8. Enfin, le rêve de tout cinéphile prend corps : pouvoir se projeter la cuvée de son choix dans son intégralité. Il est en cela heureux que les nouveaux pourvoyeurs des « jardins privés de la cinéphilie » ne ressemblent pas aux « body-snatchers » du super-8 qui dépeçaient de leurs scènes secondaires jusqu'au « digest » ultime les films déterrés. Néanmoins, nombreux sont les lecteurs qui nous ont demandé des précisions sur la valeur des transcriptions vidéo ou des films, quand ils sont interdits ou tout simplement inconnus, et sur la bonne foi de ceux qui affichent fièrement « en version intégrale ». Il est lumineux que distribuer un film, coupé au cinéma, sans avoir « rectifié le tir » est inacceptable dans le domaine de la vidéo où toute censure est joyeusement mise hors-la-loi. Du moins pour le moment... Cependant, il peut y avoir des cas malheureux. Nous vous en informerons en toute objectivité.

Pour notre coup d'envoi, les films proposés sont d'un rendu similaire et supérieur à la moyenne. Les bandes sont ici remarquables et, plus particulièrement dans le cas de La nuit des morts vivants, *en noir et blanc, il est vrai. Est-il utile de s'attarder sur ce film étonnant qui, à l'inverse des premiers « gore pictures » d'une irréparable bêtise, est définitivement devenu un mythe lors de sa distribution dans les circuits normaux et de sa découverte par le grand public ?* The Night of the Living Dead *est désormais un classique reconnu. La firme « Hollywood Vidéo » nous le propose dans sa v.o. comme dans sa v.f., contentant à la fois les puristes et les habitués de salles communales. Heureuse initiative qui devrait s'étendre aux films les moins importants, car seuls les inaltérables chef-d'œuvres (*Citizen Kane *ou* King Kong *par exemple) échappent jusqu'à maintenant aux pires doublages.*

Mais les deux véritables événements en matière de vidéo fantastique demeurent encore — plusieurs mois après leur sortie — les versions intégrales de Massacre à la tronçonneuse *(v.o.) et de* Zombie *(v.o.), deux films toujours interdits au cinéma mais dont on peut, et c'est paradoxal, se repasser maintenant, à volonté, les scènes les plus ahurissantes sur son téléviseur...*

Massacre..., *le premier numéro de la collection René Chateau « des films que vous ne verrez jamais à la télévision » risque cependant de décevoir certains téléspectateurs non-avertis, alléchés par la renommée quelque peu outrée d'un titre laissant présager des abominations sanguinolentes d'une famille de bouchers rendus fous par le désœuvrement. L'horreur naît plutôt de l'extrême tension provoquée par l'attente exagérée de la première apparition du tueur, le bruit infernal de sa tronçonneuse, la psychologie profondément irrécupérable des déments et par le caractère particulièrement étouffant et moite de la nature environnante qui semble annihiler toute pensée logique de la part des victimes dont le sort, même si elles s'échappent, fait froid dans le dos quant aux séquelles psychiques...* Massacre... *mérite de figurer à la place d'honneur dans la vidéothèque de l'amateur, rang à partager avec* Zombie, *en passe de devenir un « cult-film » comme son alter ego. On a déjà beaucoup écrit sur le second chapitre de la trilogie des morts-vivants réalisé par Romero, et il n'est pas de notre propos de paraphraser les critiques élogieuses qui lui furent accordées (on pourra se reporter à l'article de Pierre Gires paru dans l'EF n° 9, p. 40) mais plutôt de témoigner de la netteté irréprochable de l'image franchissant à merveille le cap du petit écran.*

Les numéros suivants de la collection René Chateau sont tout aussi alléchants aussi bien par le choix des titres proposés, Chair pour Frankenstein *(v.o.),* Le crocodile de la mort *(v.o.), que par la présentation luxueuse de l'emballage. Si* Massacre... *et* Zombie *ont été frappés d'interdiction au cinéma (rappelons que* Zombie, *amputé de... 60 scènes, vient à nouveau d'être refusé par la censure !),* Chair pour Frankenstein *connut aussi en son temps quelques démêlés avec Dame Anastasia qui doubla l'interdiction aux mineurs de l'avertissement suivant : « le film comporte un certain nombre de scènes sanglantes et cruelles d'une précision telle que la vision peut en être contre-indiquée pour un public sensible, même adulte » ; argument publicitaire de choc qui vint s'ajouter à celui non moins important du relief, « gadget » absent de la version vidéo, et c'est d'autant plus regrettable que le procédé est au point pour la télévision. Comédie parodique poussée aux limites du soutenable par une surenchère dans l'hémoglobine (décapitations, éventrements etc.),* Chair pour Frankenstein *est d'une qualité visuelle et sonore égale aux numéros précédents de la série. On pourrait en dire autant du* Crocodile de la mort *avec, toutefois, deux petites réserves au niveau technique : d'une part l'image change à plusieurs reprises de dimension sur l'écran, et, d'autre part, le passage de la première à la deuxième bobine s'effectue d'une façon bien maladroite.*

Quatre titres... quatre chefs-d'œuvre de l'horreur et de l'épouvante qui seront suivis, avant l'été, par la sortie du célèbre Maniac *(en v.o.), exempt des allègements demandés par la censure pour son exploitation en salles, du pittoresque, ironique et grand-guignolesque* Du sang pour Dracula *(v.o.), puis de l'inédit — car totalement interdit au cinéma — et violent* Open Season *(titre français :* La chasse sanglante*), signé* Peter Collinson, *avec* William Holden, John Philipp Law *et* Peter Fonda, *le premier film à avoir fait les frais d'un classement « X », il y a 5 ans, dans l'indifférence quasi-générale. Mais nous aurons l'occasion de reparler de cette étonnante version moderne des* Chasses du Comte Zaroff *dans notre prochain numéro lors de sa sortie dans le commerce... alors, un peu de patience !*

Gilles Polinien et
Christophe Gans

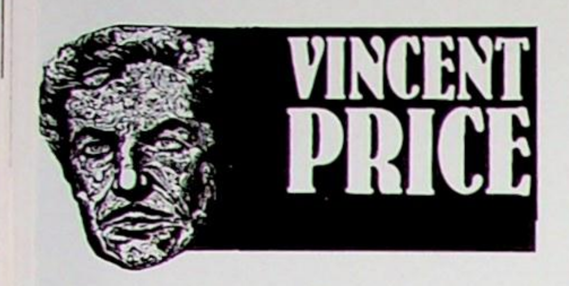


FILMOGRAPHIE COMMENTÉE DE

VINCENT PRICE

PAR PIERRE GIRES

Nous avons relaté dans notre précédent numéro la carrière de Vincent Price qui demeure, malgré une semi-retraite cinématographique, le plus grand acteur américain contemporain du cinéma fantastique, par ses inoubliables créations dans maintes aventures où régnait la terreur, et principalement dans la série d'œuvres réalisées par Roger Corman adaptant les Nouvelles Extraordinaires d'Edgar Allan Poe. Il nous reste aujourd'hui pour compléter ce dossier, à vous présenter sa filmographie comportant pour chaque film quelques anecdotes ou réflexions supplémentaires qui permettront aux lecteurs, du moins l'espérons-nous, de mieux situer chacun des rôles de Price à l'intérieur de son éloquente carrière, qu'il s'agisse ou non des films fantastiques. Car le bilan d'un interprète ne peut se limiter à une fraction de son travail, même si cette fraction est majoritaire, comme c'est le cas du cinéma de terreur pour celui qui nous intéresse ici. Puisse le lecteur y trouver autant de plaisir à le lire que nous en avons pris à l'écrire.



Le titre original est suivi du titre français s'il y a lieu, de la firme productrice et du pays d'origine. La date qui suit le titre des œuvres littéraires citées est celle de leur première édition.

Abréviations : **Sc.** = scénariste. **R.** = réalisateur. **Déc.** = décorateur. **Mus.** = Musique. **Maq.** = maquilleur. **E.S.** = Effets Spéciaux. **Ph.** = Photo. **Int.** = Interprétation.

1938
SERVICE DE LUXE (SERVICE DE LUXE)
Universal. U.S.A. **Sc.** : *Gertrude Purcell et Leonard Spigelgass d'après un roman de Vera Caspary et Bruce Manning.* **R.** : *Rowland V. Lee.* **Int.** : *Constance Bennett, Vincent Price, Charlie Ruggles, Helen Broderick, Misha Auer, Joy Hodges, Frances Robinson, Halliwell Hobbes, Raymond Parker, Chester Clute, Lawrence Grant, Frank Coghlan Jr, Nina Gilbert, Crawford Kent, Lionel Belmore, Ben Hall.*
Exemple rare (avec **Les misérables**) de titre original américain... en français. Comédie anodine où débute un Vincent Price finement moustachu.

1939
THE PRIVATE LIFE OF ELIZABETH AND ESSEX (LA VIE PRIVÉE D'ELIZABETH D'ANGLETERRE)
Warner Bros. U.S.A. **Sc.** : *Norman Reilly Raine et Aeneas Mckenzie d'après la pièce de Maxwell Anderson.* **R.** : *Michael Curtiz.* **Mus.** : *Erich Wolfgang Korngold.* **Ph.** : *Sol Polito (Technicolor).* **Déc.** : *Anton Grot.* **Int.** : *Bette Davis, Errol Flynn, Olivia de Havilland, Donald Crisp, Vincent Price, Alan Hale, Henry Stephenson, Henry Daniell, Leo G. Carroll, Robert Warwick, Nanette Fabares, Guy Bellis, Rossella Townes, John Sutton, Doris Lloyd, Ralph Forbes, Maria Wrixon, Forrester Harvey.*
Dans le rôle trop bref de sir Walter Raleigh, rival du bel Essex dans le cœur de la reine-vierge (?), Price provoque Errol Flynn en duel mais hélas des tiers s'interposent entre eux, nous privant sans doute d'un assaut qui eut été mémorable. Somptueux Technicolor où triomphe la grande Bette Davis et où Flynn met en évidence un talent dramatique insoupçonné jusqu'alors, tout en conservant un côté « mousquetaire » irrésistible.

TOWER OF LONDON (LA TOUR DE LONDRES)
Universal. U.S.A. **Sc.** : *Robert N. Lee.* **R.** : *Rowland V. Lee.* **Mus.** : *Charles Previn.* **Ph.** : *George Robinson.* **Int.** : *Basil Rathbone, Boris Karloff, Barbara O'Neill, Ian Hunter, Vincent Price, Nan Grey, John Sutton, Ernest Cossart, Leo G. Carroll, Rose Hobart, Miles Mander, Lionel Belmore, Ronald Sinclair, Frances Robinson, Ralph Forbes, John Rodion, G.P. Huntley, Donnie Dunnagan, Ernie Adams, Harry Gording, Montague Shaw, Ivan Simpson, Nigel de Brulier.*
Première réunion Karloff-Rathbone-Price (la seconde n'aura lieu qu'en 1963) où ce dernier, dans le rôle épisodique du duc de Clarence, est victime des deux autres qui le noient dans un tonneau de Malvoisie pour respecter la vérité historique. Loin des tirades shakespeariennes, c'est un excellent cocktail de cape et d'épée, d'épouvante et d'Histoire avec un grand H, où Rathbone se taille la part du lion en Richard III, escorté d'un Karloff monolithique toujours prêt à utiliser sa hache et ses mains de bourreau.

1940
GREEN HELL (L'ENFER VERT)
Universal. U.S.A. **Sc.** : *Frances Marion.* **R.** : *James Whale.* **Ph.** : *Karl Freund.* **Déc.** : *Jack Otterson.* **Int.** : *Douglas Fairbanks Jr, Joan Bonnett, John Howard, George Sanders, Vincent Price, Alan Hale, George Bancroft, Gene Garrick, Francis McDonald, Ray Mala, Peter Bronte, Lupita Tovar, Kay Linaker, Yola D'Avril, Iron Eyes Cody, Noble Johnson, Tony Paton, Wilson Benge, Julian Rivero, Eumenio Blanco, Franco Corsaro, Anita Camargo.*
Film d'aventures exotiques aux décors splendides, dont le temple Inca (qui devait être utilisé ensuite pour **La main de la momie**, où il devint temple égyptien !), aux péripéties angoissantes (l'inondation, l'attaque des chasseurs de têtes), où V. Price est le mari illégitime — son premier mariage n'étant pas dissous — de la belle Joan Bennett ; fort heureusement, les flèches empoisonnées la délivreront de cet hymen abusif, Price étant l'une des premières victimes de l'agression des autochtones. On regrettera seulement que bien des extérieurs soient trop visiblement reconstitués en studio.



THE INVISIBLE MAN RETURNS (LE RETOUR DE L'HOMME INVISIBLE)
Universal. U.S.A. **Sc.** : *Curt Siodmak, Lester Cole et Cedrick Belfrage d'après une histoire originale de Curt Siodmak et Joe May, basée sur le personnage de H.G. Wells.* **R.** : *Joe May.* **Ph.** : *Milton Krasner.* **E.S.** : *John P. Fulton.* **Mus.** : *Charles Previn, Hans J. Salter et Frank Skinner.* **Int.** : *Sir Cedric Hardwicke, Vincent Price, Nan Grey, John Sutton, Cecil Kallaway, Alan Napier, Frances Robinson, Forrester Harvey, Ivan Simpson, Edward Fielding, Harry Stubbs, Mary Field, Harry Cording, Edmund MacDonald.*
Sans s'en douter (ni les spectateurs d'alors) Price inaugure ici une longue carrière en majorité consacrée au Fantastique, succédant à Claude Rains, devenant le second « invisible man » de l'Universal et subissant comme son prédécesseur le revers de la médaille, c'est-à-dire ne montrer son visage aux spectateurs qu'en fin de parcours ; seules subsistent sa voix impressionnante et (lorsqu'il a le visage dissimulé sous les bandelettes) sa taille majestueuse. Curieusement, ce sera là sa seule prestation dans ce que l'on a appelé « l'âge d'Or de l'Universal », nul n'ayant alors pressenti ce que Price pouvait faire dans ce domaine. John Sutton incarne le frère de Claude Rains (dont on aperçoit un portrait au cours d'une séquence) : il utilise le sérum de l'invisibilité sur Price, accusé à tort d'assassinat et qui découvrira et châtira le vrai coupable (Hardwicke). Sur les affiches originales, sir Cedric Hardwicke et Price se partagent la vedette, priorité étant donnée au plus âgé comme il se doit en pareil cas. Evidemment, la vraie vedette du film est John P. Fulton, dont les trucages ont seuls permis de porter à l'écran le roman de Wells et ses suites.

THE HOUSE OF SEVEN GABLES
Universal. U.S.A. **Sc.** : *Lester Cole d'après le roman de Nathaniel Hawthorne (1851).* **R.** : *Joe May.* **Ph.** : *Milton Krasner.* **Int.** : *George Sanders, Margaret Lindsay, Vincent Price, Nan Grey, Dick Foran, Cecil Kallaway, Alan Napier, Gilbert Emery, Miles Mander, Edgar Norton, Charles Trowbridge.*
Dans cette première adaptation de l'œuvre de N. Hawthorne, Price n'est que le frère du sinistre Jaffrey que joue George Sanders, autre vilain de grande classe (il aura la vedette par contre dans la version 1963) : la recherche d'un trésor paternel caché dans « la maison aux sept pignons » crée un terrible conflit familial dont Price est la victime.



BRIGHAM YOUNG, FRONTIERSMAN (L'ODYSSEE DES MORMONS)
20th Century Fox. U.S.A. **Sc.** : *Lamar Trotti d'après un roman de Louis Bromfield.* **R.** : *Henry Hathaway.* **Ph.** : *Arthur Miller.* **Mus.** : *Alfred Newman.* **Int.** : *Tyrone Power, Linda Darnell, Dean Jagger, Mary Astor, John Carradine, Vincent Price, Brian Donlevy, Jane Darwell, Jean Rogers, Moroni Olsen, Willard Robertson, Dixie Jones, Mark Lawrence, Stanley Andrews, Selmar Jackson, Frank Thomas, Fuzzy Knight, Chief Big Tree, Don Big Cloud, George Melford, Davidson Clarke, Claire Dubray, Arthur Aylesworth, Frederick Burton, Tully Marshall, Dick Rich, Joseph Dunn.*
Somptueux western historique où Price incarne le fondateur de la secte des Mormons, Joseph Smith, qui n'apparaît que dans le premier tiers du film, après quoi Brigham Young (Dean Jagger) secondé par le beau Tyrone Power et un chef scout aux cheveux tressés et au regard d'aigle joué par John Carradine, devient le centre d'intérêt de l'action, laquelle nous conte en détail le long voyage de la caravane vers la Terre promise, avec un souffle lyrique incontestable. Un excellent Hathaway !

1941
HUDSON'S BAY (LES TRAPPEURS DE L'HUDSON)
20th Century Fox. U.S.A. **Sc.** : *Lamar Trotti.* **R.** : *Irving Pichel.* **Int.** : *Paul Muni, Gene Tierney, Vincent Price, Laird Cregar, Nigel Bruce, Morton Lowery, John Loder, Virginia Field, John Sutton, Montagu Love.*
Encore un rôle épisodique, celui du roi Charles II, orné d'une impressionnante perruque. Compositions puissantes de Paul Muni et Laird Cregar, celui-ci dans le premier film d'une trop brève carrière s'achevant avec deux chefs-d'œuvre en 1945 . **Jack l'Eventreur** et **Hangover Square**.

1943
THE SONG OF BERNADETTE (LE CHANT DE BERNADETTE)
20th Century Fox. U.S.A. **Sc.** : *George Seaton d'après le roman de Franz Werfel (1925)* **R.** : *Henry King.* **Ph.** : *Arthur Miller.* **Mus.** : *Alfred Newman.* **Déc.** : *Thomas Little.* **Int.** : *Jennifer Jones, Charles Bickford, William Eythe, Vincent Price, Lee J. Cobb, Gladys Cooper, Ann Revere, Mary Anderson, Patricia Morrisson, Alan Napier, Marcel Dalio, Jerome Cowan, Sig Rugman, Pedro de Cordoba, Charles Dingle, Blanche Yurka, Edith Barrett (Mme Price).*
Scrupuleuse reconstitution d'une affaire qui défraya la chronique et eut les suites que l'on sait. Révélation de Jennifer Jones, jusqu'alors vedette de serials sous son vrai nom de Phillys Isley, bien que la publicité s'obstinât à clamer que ce film était son premier (elle tournait en fait depuis cinq ans). Surprise de rencontrer le rude Charles Bickford sous la soutane qui lui valut une nomination pour l'Oscar ; quant à Price, il est l'un des inquisiteurs de la pauvre Bernadette, jusqu'à ce que le mal (on le devine gravement malade) le conduise à son tour sur le seuil de la grotte miraculeuse, dans une séquence muette où s'affirme son grand talent. Notons que Linda Darnell a prêté, sans figurer au générique, son beau visage au personnage de la Vierge. Oscars pour Jennifer Jones, Arthur Miller, Alfred Newman et Thomas Little. Egalement sélectionné pour l'Oscar, le film lui-même fut battu sur le poteau par **Casablanca**.

1944
WILSON (WILSON)
20th Century Fox. U.S.A. **Sc.** : *Lamar Trotti.* **R.** : *Henry King.* **Ph.** : *Leon Shamroy (Technicolor).* **Déc.** : *Thomas Little.* **Mus.** : *Alfred Newman.* **Int.** : *Alexander Knox, Charles Coburn, Geraldine Fitzgerald, Vincent Price, Thomas Mitchell, sir Cedric Hardwicke, Ruth Nelson, William Eythe, Mary Anderson, Sidney Blackmer, Madeleine Forbes, Stanley Ridges, Marcel Dalio, Eddi Foy Jr, James Rennie, Charles Halton, Thurston Hall, Catherine Locke, Stanley Logan, George MacReady, Francis X. Bushman, Roy Roberts, Edwin Maxwell, Clifford Broke, John Ince, Charles Miller, Arthur Loft, J.M. Kerrigan.*
Un chapitre important de l'Histoire des Etats-Unis vue à travers celui qui en fut le Président de 1912 à 1920. Ambitieuse réalisation pour laquelle Henry King fit un séjour à la Maison Blanche afin d'en reconstituer le plus authentiquement possible les principales pièces. Il en résulte un album luxueux d'images foisonnantes de vie (les élections primaires, avec leur kermesse bruyante d'orphéons et de majorettes), contrastant avec les moments intimistes de la vie du Président. L'insert de vieilles bandes d'actualités en noir et blanc apporte une note plus authentique, tranchant sur la magnificence des décors technicoloriés où évoluent des foules de figurants (la signature du Traité de Paix dans la Galerie des Glaces de Versailles), le film, qui remporta 6 Oscars, est magistralement interprété par Alexander Knox, lequel, bien que sélectionné, ne remporta pas la statuette d'or. Price, cheveux aplatis, raie au milieu, a très peu à faire dans quelques séquences de réunions de travail ou de famille, en tant que secrétaire et gendre de Wilson. Oscars : Lamar Trotti (scénario), Leon Shamroy (photo couleurs), Wiard Ihnen (direction artistique couleurs), Thomas Little (décors couleurs), E.H. Hansen (son), Barbara McLean (montage).

LAURA (LAURA)
20th Century Fox. U.S.A. **Sc.** : *Jay Dratler, Samuel Hoffenstein et Betty Reinhardt d'après le roman de Vera Caspary.* **R.** : *Otto Preminger.* **Ph.** : *Joseph La Shelle.* **Mus.** : *David Raksin.* **Déc.** : *Thomas Little.* **Int.** : *Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb, Judith Anderson, Vincent Price, Dorothy Adams, James Flavin, Clyde Fillmore, Ralph Dunn, Grant Mitchell, Lee Tung Foo, Cy Kendall, Lane Chandler, Kathleen Howard.*
Partiellement réalisé par Rouben Mamoulian, non crédité au générique, ce fut l'un des premiers chefs-d'œuvre de ce que l'on appelle aujourd'hui « le film noir américain », période faste pour ce genre s'étendant du **Faucon Maltais** (1941) à la fin des années 50, ce qui est, historiquement, très discutable, certaines œuvres antérieures et postérieures pouvant s'y rapporter. Ce film, qu'un leit-motiv lancinant musical a rendu célèbre, met en scène un détective (D. Andrews) devenant amoureux de celle dont il recherche l'assassin, jusqu'à ce que la supposée victime réapparaisse bien vivante. Price joue un cynique fils de famille ruiné, soupçonné à tort de meurtre, mais c'est ici Clifton Webb qui remporte la palme de l'interprétation, face à la charmante et fragile Gene Tierney. Oscar pour Joseph La Shelle.

THE KEYS OF THE KINGDOM (LES CLEFS DU ROYAUME)
20th Century Fox. U.S.A. **Sc.** : *Joseph L. Mankiewicz et Nunnaly Johnson d'après le roman de A.J. Cronin (1941).* **R.** : *John Stahl.* **Ph.** : *Arthur Miller.* **Mus.** : *Alfred Newman.* **Int.** : *Gregory Peck, Thomas Mitchell, sir Cedric Hardwicke, Vincent Price, Edmund Gwenn, Roddy Mac Dowall, Peggy Ann Gardner, Ruth Nelson, Ann Revere, Resa Sander, James Gleason, Philip Ahn, Richard Loo, Ruth Ford, Arthur Shields, Benson Fong, Sara Allgood, Edith Barrett.*
Fidèle adaptation du beau roman de Cronin qui révéla Gregory Peck dont c'était le second film ; Price est un révérend, ami du père Chisolm-Peck, rôle encore assez bref.

THE EVE OF ST MARK (LA VEILLEE DE LA SAINT-MARK)
20th Century Fox. **Sc.** : *George Seaton, d'après la pièce de Maxwell Anderson.* **R.** : *John Stahl.* **Int.** : *Anne Baxter, William Eythe, Ruth Nelson, Vincent Price, Ray Collins, Henry Morgan, John Archer, Dickie Moore, Stanley Prager, Michael O'shea.*
Film de guerre se déroulant dans une île des Philippines où Price est un ami du héros, W. Eythe, acteur qui ne devait pas confirmer les espoirs mis en lui par la Fox ; quand il est mort en 1958, il y avait longtemps qu'il ne tournait plus.

1945
A ROYAL SCANDAL (SCANDALE A LA COUR)
20th Century Fox. U.S.A. **Sc.** : *Edwin Justus Mayer d'après l'adaptation par Bruno Frank de la pièce de Lajos Biro et Melchior Lengyel « Czarina ».* **R.** : *Otto Preminger.* **Ph.** : *Arthur Miller.* **Mus.** : *Alfred Newman.* **Déc.** : *Thomas Little et Walter M. Scott.* **Int.** : *Tallulah Bankhead, Anne Baxter, Charles Coburn, William Eythe, Vincent Price, Misha Auer, Vladimir Sokoloff, Sig Rugman, Eva Gabor, Grady Sutton, Don Douglas, Mikhail Raumy.*
Dans cette comédie plus caractéristique du producteur Ernst Lubitsch que du réalisateur Preminger, Price incarne un ambassadeur français efféminé irrésistible de drôlerie. Ce film est un remake de **Forbidden Paradise** (E. Lubitsch-1924). Ne pas confondre avec **A Breath of Scandal** de Michael Curtiz (1960) qui porte le même titre français et qu'interprètent John Gavin, Sophia Loren et Maurice Chevalier.

LEAVE HER TO HEAVEN (PECHE MORTEL)
20th Century Fox. U.S.A. **Sc.** : *Jo Swerling d'après le roman de Ben Ames Williams.* **R.** : *John Stahl.* **Ph.** : *Leon Shamroy (Technicolor).* **Int.** : *Gene Tierney, Cornel Wilde, Jeanne Crain, Vincent Price, Ray Collins, Mary Philips, Barryl Hickman, Gene Lockardt, Chil Wills, Grant Mitchell.*
Gene Tierney incarne ici un véritable monstre de jalousie possessive, puisqu'elle laisse noyer son beau-frère paralytique, provoque son avortement pour que son mari ne s'intéresse qu'à elle seule, et croyant sa sœur amoureuse dudit mari, s'empoisonne pour la faire accuser de sa mort. Price est le procureur, ex-fiancé du monstre en jupons, qui plaide contre l'accusée en croyant venger celle qu'il considère à tort comme une victime. On ne soulignera jamais assez le rôle important de Gene Tierney dans le film américain des années 40, et notamment dans le « film noir », dont **Péché mortel** est le seul spécimen en Technicolor. Elle obtint ici sa seule nomination pour un Oscar qu'elle ne gagna pas. Par contre, Leon Shamroy obtint l'Oscar de la meilleure photo couleurs.



1946

FOREVER AMBER (AMBRE)

20th Century Fox. U.S.A. **Sc.** : *Philip Dunne, Ring Lardner Jr et Jerome Cady d'après le roman de Kathleen Windsor (1944).* **R.** : *John Stahl.* **Int.** : *Peggy Cummings, Cornel Wilde, Vincent Price, Mary Aldon, Peter Whitney.*
Film inachevé, repris par Otto Preminger avec une nouvelle distribution.

SCHOCK

20th Century Fox. U.S.A. **Sc.** : *Eugène Ling d'après une nouvelle d'Albert De Mond.* **R.** : *Alfred Werker.* **Int.** : *Vincent Price, Lynn Bari, Frank Latimore, Annabel Shaw, Michael Dunne, Reed Hadley.*
En psychiatre plus dément que ses malades, Price esquisse un personnage qu'il portera à sa perfection dans la série Edgar Poe. Ce n'est qu'un B-Pictures, mais Price est en vedette pour la première fois.

DRAGONWYCK (LE CHATEAU DU DRAGON)

20th Century Fox. U.S.A. **Sc.** : *Joseph L. Mankiewicz d'après le roman d'Anya Seton.* **R.** : *Joseph L. Mankiewicz.* **Ph.** : *Arthur Miller.* **Mus.** : *Alfred Newman.* **E.S.** : *Fred Sersen.* **Int.** : *Vincent Price, Gene Tierney, Walter Huston, Glenn Langan, Ann Revere, Spring Byington, Henry Morgan, Connie Marshall, Jessica Tandy, Vivien Osborne, Reinhold Schunzel, Ruth Ford, Jane Nigh, David Ballard, Scott Elliott, Boyd Irwin, Keith Hitchcock, Tom Fadden, Maya Van Horn, Francis Pierlot.*
Cette fois en vedette dans une grande production, Price fait étalage d'un talent immense et confirme sa spécialisation : les déments névrosés, plus ou moins drogués, hautains, cruels, impitoyables. Assassin de ses femmes incapables de lui donner un fils, le redoutable seigneur de Dragonwyck périra finalement sous les coups de ses paysans révoltés qui, en une splendide séquence finale, subiront une dernière fois l'ascendant de leur maître pourtant agonisant. Une atmosphère rappelant les drames écrits par les sœurs Brontë ; première réalisation du scénariste Mankiewicz remplaçant Lubitsch malade.

1947

MOSS ROSE (LA ROSE DU CRIME)

20th Century Fox. U.S.A. **Sc.** : *Jules Furthman et Tom Reed d'après un roman de Joseph Shearing.* **R.** : *Gregory Ratoff.* **Int.** : *Victor Mature, Peggy Cummings, Vincent Price, Ethel Barrymore, George Zucco, Patricia Medina, Margo Woode, Rhyys Williams, Carol Savage, Patrick O'moore, Billy Bevan, Gilbert Wilson, Paul England, Felippa Rock, Stanley Mann.*
Film policier où Price, par exception, incarne un inspecteur de Scotland Yard, face à l'ex-Ambre-Peggy Cummings, qui est ici une chanteuse mêlée à des meurtres dans le Londres du début du siècle.

THE LONG NIGHT

R.K.O. U.S.A. **Sc.** : *John Wexley d'après un roman de Jacques Viot.* **R.** : *Anatole Litvak.* **Int.** : *Henry Fonda, Vincent Price, Barbara Bel Geddes, Ann Dvorak, Moroni Olsen, Howard Freeman, Charles MacGraw, Elisha Cook Jr.*
Remake du **Jour se lève** de Marcel Carné où Fonda reprend le personnage de Gabin et Price, doté de cheveux blancs, celui de Jules Berry, l'action étant bien entendu transposée aux U.S.A. En prestidigitateur doublé d'un escroc-maître-chanteur, Price est véridiquement cynique et révoltant.

THE WEB (LE TRAQUENARD)

Universal. U.S.A. **Sc.** : *William Bowers et Bertram Milhauser d'après un roman de Harry Kurnitz.* **R.** : *Michael Gordon.* **Int.** : *Edmond O'brien, Elia Raines, Vincent Price, William Bendix, Maria Palmer, John Abbott ; Fritz Leiber, Howland Chamberlin, Tito Vuolo, Wilton Graff, Ed Begley, Robin Raymond.*
Garde du corps du riche industriel Price, Edmond O'brien, responsable d'un meurtre commis dans l'exercice de sa fonction, sera pris dans un véritable piège judiciaire. Film à ne pas confondre avec **Trapped** *de Richard Fleischer — 1949 — qui porte le même titre français.*

1948

UP IN CENTRAL PARK (CARROUSEL)

Universal. U.S.A. **Sc.** : *Karl Tunberg d'après la comédie musicale de Herbert et Dorothy Fields.* **R.** : *William Seiter.* **Chorégraphie** : *Helen Tamiris.* **Int.** : *Deanna Durbin, Dick Haymes, Vincent Price, Tom Powers, Albert Sharpe, Hobart Cavanaugh, Thurston Hall, Howard Freeman, Mary Field, Moroni Olsen, Tom Pedi, William Skipper, Nellie Fisher.*
Price est un peu sacrifié dans ce musical taillé sur mesures pour le rossignol de l'Universal, la délicieuse Deanna Durbin, et le fade Dick Haymes. La musique de Sigmund Romberg est agréable et facile. Ne pas confondre avec **Carroussel** de Henry King — 1955 — qui adapte une comédie musicale de Rogers et Hammerstein.

ROGUE'S REGIMENT (LEGION ETRANGERE)

Universal. U.S.A. **Sc.** : *Robert Buckner d'après une histoire de Robert Florey.* **R.** : *Robert Florey.* **Int.** : *Dick Powell, Marta Toren, Vincent Price, Stephen Mac Nally, Edgar Barrier, Henry Rowland, Carol Thurston, Frank Conroy, Philip Ahn, Martin Garralaga, Richard Loo, James Millican, Otto Reichow, Kenny Washington, Richard Fraser, James Nolan, Dennis Dengrate.*
Trafiquant d'armes germanique, Price dissimule ses activités sous une apparence honnête. Excellent suspense d'action brillamment interprété.

ABBOTT AND COSTELLO MEET FRANKENSTEIN (DEUX NIGAUDS CONTRE FRANKENSTEIN)

Universal. U.S.A. **Sc.** : *Robert Lees, Frederic Rinaldo et John Grant.* **R.** : *Charles Barton.* **Ph.** : *Charles Van Enger.* **Maq.** : *Bud Westmore et Jack Kevan.* **E.S.** : *David Horsley et Jerome Ash.* **Mus.** : *Frank Skinner.* **Déc.** : *Russell Gaussmann.* **Int.** : *Bud Abbott, Lou Costello, Lon Chaney Jr, Bela Lugosi, Glenn Strange, Leonore Aubert, Jane Randolph, Frank Fergusson, Charles Bradstreet, Joe Kirk, Howard Negley, Harry Brown, Helen Spring, Paul Strader et la voix de Vincent Price.*
Dans la séquence finale de ce chef-d'œuvre parodiant toute une époque, celle des films d'épouvante de l'Universal, où apparaissent le monstre de Frankenstein (G. Strange) le comte Dracula (B. Lugosi) et le loup-garou Larry Talbot (L. Chaney Jr), les deux nigauds, ayant échappé à tous ces dangereux personnages, se croient enfin en sécurité, seuls au milieu d'un lac dans une barque, lorsque soudain une voix ironique s'élève et leur dit « Je vous salue, messieurs ; permettez-moi de me présenter : je suis l'homme invisible ! ». Vincent Price a prêté sa voix à ce personnage qu'il avait interprété en 1940, raison majeure pour voir absolument ce film en version originale.

THE THREE MUSKETEERS (LES TROIS MOUSQUETAIRES)

MGM. U.S.A. **Sc.** : *Robert Ardrey d'après le roman d'Alexandre Dumas (1844).* **R.** : *George Sidney.* **Ph.** : *Robert Planck (Technicolor).* **Déc.** : *Cedric Gibbons et Malcolm Brown.* **Mus.** : *Herbert Stothart sur des thèmes de Tchaïkowski.* **Maître d'armes** : *John Heremans.* **Int.** : *Gene Kelly, Lana Turner, Van Heflin, June Allyson, Vincent Price, Angela Lansbury, Frank Morgan, Robert Coote, Gig Young, Keenan Wynn, John Sutton, Reginald Owen, Ian Keith, Patricia Medina, Richard Staoley, Sol Gorss, John Heremans.*
Sans aucun doute la meilleure adaptation du roman immortel de Dumas père, cette somptueuse production bien digne de la MGM nous offre quelques-uns des plus beaux duels jamais vus sur un écran, Gene Kelly, l'espace d'un seul film, égalant Douglas Fairbanks et Errol Flynn. Lana Turner est la plus redoutablement belle des Milady, Athos est noblement personnifié par l'excellent Van Heflin et Vincent Price campe fort militairement un original Richelieu qui traduit plus justement le caractère du personnage, lequel fut, ne l'oublions pas, un stratège autant qu'un diplomate. Menaçant, cauteleux, sachant perdre avec le sourire pour mieux préparer sa riposte, tel apparaît le célèbre cardinal, majestueusement drapé dans sa cape, toujours prêt à éliminer ceux qui contrecarrent ses projets ambitieux. Bref, un régal pour tous les amateurs de cinéma d'action. Redistribué dans les années 70 sous le titre de **D'Artagnan chevalier de la Reine**.

1949

THE BRIBE (L'ÎLE AU COMPLOT)

MGM. U.S.A. **Sc.** : *Marguerite Roberts d'après une histoire de Frederick Nebell.* **R.** : *Robert Z. Leonard.* **Déc.** : *Cedric Gibbons.* **Int.** : *Robert Taylor, Ava Gardner, Charles Laughton, Vincent Price, John Hodiak, Tito Renaldo, John Hoyt, Samuel S. Hinds, Martin Garralaga.*
Bon film d'aventures exotiques où Laughton et Price rivalisent de veulerie et de fourberie ; dénouement spectaculaire où Price est poursuivi par R. Taylor parmi la foule en liesse, tandis que les feux d'artifice éclatent joyeusement autour d'eux.



▲

CHAMPAGNE FOR CAESAR
(QUITTE OU DOUBLE)
United Artists. U.S.A. **Sc.** : *Hans Jacoby et Fred Brady.* **R.** : *Richard Whorf.* **Int.** : *Ronald Colman, Celeste Holm, Vincent Price, Barbara Britton, Art Linketter, Lyle Talbot, Byron Foulger, Gabriel Heatter, George Fisher, Ellye Marshall, Vicky Raaf, Douglas Evans, John Eldredge, George Leigh, John Hart, Mel Blanc, Peter Brocco, Jack Daly, Herbert Lytton, Gordon Nelson.*
Comédie sur le thème d'un jeu télévisé où R. Colman incarne une encyclopédie vivante pulvérisant tous les records de gain, Price lui donnant une excellente et spirituelle réplique en tant que responsable de l'émission essayant par tous les moyens d'éliminer ce candidat qui le mène à la ruine.

THE BARON OF ARIZONA
(LE BARON D'ARIZONA)
Lippert Productions. U.S.A. **Sc.** : *Samuel Fuller.* **R.** : *Samuel Fuller.* **Ph.** : *James Wong Howe.* **Déc.** : *Frank Sylos, Otto Siegel, Ray Robinson.* **Mus.** : *Paul Dunlap.* **E.S.** : *Ray Mercer, Don Steward.* **Int.** : *Vincent Price, Ellen Drew, Beulah Bondi, Vladimir Sokoloff, Reed Hadley, Robert Barrat, Robin Short, Barbara Woodell, Tina Rome, Margia Dean, Edward Keane, Gene Roth, Fred Kohler Jr, Tristam Coffin, Angelo Rossitto, Karen Kester, Stanford Jolley, Terry Frost, Zacharie Yaconelli, Stuart Holmes, Jonathan Hale, Stephen Harrisson.*
C'est grâce à la télévision que les spectateurs français ont pu en 1979 découvrir ce film curieux où Price retrouve la tête d'affiche dans le rôle d'un escroc s'appropriant illégalement le territoire de l'Arizona jusqu'à ce qu'un agent du gouvernement le confonde et le fasse emprisonner. Soucieux de conserver l'amour de sa femme, il acceptera son châtiment. Un film méconnu, dominé par un grand acteur, tourné en deux semaines par un Samuel Fuller pas encore réputé qui n'en était qu'à sa deuxième réalisation.

BAGDAD (BAGDAD)
Universal. U.S.A. **Sc.** : *Robert Hardy Andrews d'après une histoire de Tamara Hovey.* **R.** : *Charles Lamont.* **Ph.** : *Technicolor.* **Int.** : *Maureen O'Hara, Paul Christian, Vincent Price, John Sutton, Jeff Corey, Frank Puglia, Fritz Leiber, David Wolfe, Otto Waldis, Ann Pearce, Leon Belasco.*
Conventionnelle aventure du genre « Mille et une Nuits » (voir l'E.F. n° 10) où la belle Maureen recherche l'assassin de son père, qui n'est autre que Price, of course ! Chevauchées, batailles rangées, belles « indigènes », valeureux héros, rien ne manque dans ce produit standard qui prolonge la série du trio Maria Montez-John Hall-Sabu.

CURTAIN CALL AT CACTUS CREEK
(L'HOMME A TOUT FAIRE)
Universal. U.S.A. **Sc.** : *Howard Dimsdale d'après une histoire de Stanley Roberts et Howard Dimsdale.* **R.** : *Charles Lamont.* **Ph.** : *Technicolor.* **Int.** : *Donald O'Connor, Gale Storm, Vincent Price, Walter Brennan, Eve Arden, Chick Chandler, Joe Sawyer, Harry Shannon, Rex Lease, Stanford Jolley, Eddie Waller.*
Parodie de western où Price est un acteur shakespearien dans une troupe théâtrale ambulante comme il y en avait tant dans l'Ouest au siècle dernier ; film rappelant quelque peu **La diablesse en collants roses** de George Cukor.

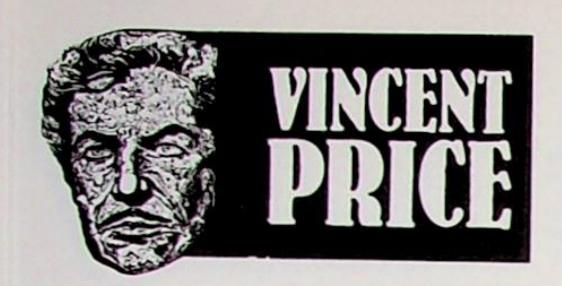
ADVENTURES OF CAPTAIN FABIAN
(LA TAVERNE DE NEW-ORLEANS)
Republic. U.S.A. France. **Sc.** : *Errol Flynn d'après son roman « The bewitched » et « Fabulous Ann Madiock » de Bob Shannon.* **R.** : *William Marshall.* **Ph.** : *Marcel Grignon.* **Mus.** : *René Cloerec.* **Déc.** : *Eugène Lourié et Max Douy.* **Int.** : *Errol Flynn, Micheline Presles, Vincent Price, Agnès Moorehard, Victor Francen, Jim Gérald, Helena Manson, Howard Vernon, Roger Blin, Valentine Camax, Georges Flateau, Reggie Nalder, Charles Fawcett, Aubrey Bower, Gilles Queant, Edouard Carrère.*
Ecrit et interprété par E. Flynn, tourné en France (la Nouvelle-Orléans fut reconstituée à Villefranche, les intérieurs dans les studios de la Victorine à Nice), ce drame dont l'action se déroule vers 1860 fait de Price un assassin, amoureux éconduit de la belle créole Micheline Presles, laquelle lui préfère le beau capitaine Flynn (dont le déclin, hélas s'amorçait). Robert Florey commença le tournage, prévu originalement en deux versions, anglaise et française ; puis, le producteur W. Marshall lui succéda et finalement le film ne fut réalisé qu'en version anglaise. Il ne tint pas les promesses contenues dans son script et son interprétation, malgré une belle bagarre finale où Flynn noie Price.

HIS KIND OF WOMAN
(FINI DE RIRE)
R.K.O. U.S.A. **Sc.** : *Frank Fenton et Jack Leonard.* **R.** : *John Farrow.* **Int.** : *Robert Mitchum, Jane Russell, Vincent Price, Raymond Burr, Tim Holt, Charles Mac Graw, Marjorie Reynolds, Jim Backus, Carleton Young, Philip Van Zandt.*
Mitchum est un racketeer, Burr en gangster et Price en acteur bon samaritain, entourant la capiteuse Jane Russell.

1952
LAS VEGAS STORY
(SCANDALE A LAS VEGAS)
R.K.O. U.S.A. **Sc.** : *Earl Fenton et Harry Essex d'après une histoire de Jay Dratler.* **R.** : *Robert Stevenson.* **Int.** : *Victor Mature, Jane Russell, Vincent Price, Brad Dexter, Hoagy Carmichael, Jay Flippen, Will Wright, Collen Miller.*
Accusé de meurtre, Price est le mari de la belle Jane qui lui préfère V. Mature, lequel innocentera le mari pour plaire à Jane. Presque cornélien.

1953
HOUSE OF WAK
(L'HOMME AU MASQUE DE CIRE)
Warner Bros. U.S.A. **Sc.** : *Crane Wilbur d'après une histoire de Charles S. Belden.* **R.** : *André De Toth.* **Ph.** : *Bert Glennon et Peverell Marley (Trois-D-Warnercolor).* **Déc.** : *Stanley Fleischer.* **Maq.** : *Gordon Bau.* **Mus.** : *David Buttolph.* **Int.** : *Vincent Price, Phyllis Kirk, Frank Lovejoy, Carolyn Jones, Paul Picerni, Charles Buchinsky (Bronson), Roy Roberts, Angela Clarke, Paul Cavanagh, Reggie Rymal, Philip Tonge, Ned Young, Dabs Greer.*
Remake de **Mystery of the Wax Museum** de Michael Curtiz — 1933 — avec Lionel Atwill. Price reprend le rôle du sculpteur-fou, Jarrod, victime d'un associé véreux qui a mis le feu à sa collection de mannequins de cire, incendie où lui, Jarrod, a en outre été atrocement défiguré. Sous un visage en cire qui dissimule sa face ravagée, Jarrod-Price reconstitue son musée en volant des cadavres à la morgue, qu'il plonge dans une cuve de cire en fusion. La rencontre d'une jeune femme qui ressemble à Marie-Antoinette et qui reconnaît une amie disparue en la Jeanne d'Arc du musée, précipitera le dénouement où Jarrod périra dans la cire en fusion après avoir failli y plonger la jeune femme à sa merci. Depuis **The Invisible Man Returns**, c'est le premier grand rôle de Price dans le Fantastique ; digne successeur d'Atwill, il sait mettre en valeur les deux aspects de son personnage, victime puis vengeur, sa passion pour sa création artistique et son absence de scrupules pour parvenir à ses fins. A ses côtés, dans le rôle de son fidèle assistant, on remarque un certain Charles Buchinsky pas encore devenu Bronson ; lorsque le film fut réédité, vingt ans plus tard, le nom de Bronson fut abusivement porté en deuxième position, en caractères aussi gros que celui de Price. Le film était en 3-Dimensions, procédé de relief-polaroïd nécessitant le port de lunettes spéciales bicolores, assez fatigant pour la vue. Une grande campagne publicitaire préluda à sa sortie, en tant que premier film d'épouvante en relief et en couleurs : c'était l'époque où le grand écran commençait une contre-offensive vigoureuse contre la T.V. à l'aide de techniques qui n'étaient pas nouvelles (le relief, le Scope) mais qui n'avaient encore jamais été commercialisées. **House of Wax** contenait de bons moments de vraie terreur : la jeune fille traquée nuitamment dans la rue déserte, les séquences de la morgue, et surtout celle du visage de cire martelé parles poings de la fille et faisant apparaître le vrai visage monstrueux de Jarrod.

DANGEROUS MISSION
(MISSION PERILLEUSE)
R.K.O. U.S.A. **Sc.** : *Horace McCoy, Charles Bennett et W.R. Burnett.* **R.** : *Louis King.* **Ph.** : *Technicolor-3-D.* **Int.** : *Victor Mature, Piper Laurie, Vincent Price, William Bendix, Dennis Weaver, Betta St-John, Steve Darrell, Marlo Dwyer.*
Dans un magnifique décor de montagnes enneigées, Price joue à nouveau le vilain face au valeureux Victor Mature. Témoin d'un meurtre, la mignonne Piper Laurie est traquée sur le Glacier National Park par les deux mâles précités, sans savoir lequel cherche à la supprimer et lequel cherche à la sauver. Le spectateur, lui, sait ! Suspense sans grande surprise, écrit pourtant par des spécialistes du « film noir ».



THE MAD MAGICIAN
Columbia. U.S.A. **Sc.** : *Crane Wilbur.* **R.** : *John Brahm.* **Mus.** : *Emil Newman et Arthur Gange.* **Int.** : *Vincent Price, Mary Murphy, Eva Gabor, John Emery, Patrick O'Neal, Jay Novello, Donald Randolph, Benita Lane.*
Dans ce nouveau film en 3-D, Price incarne naturellement le méchant magicien du titre qui se venge d'un rival et d'une femme infidèle à l'aide... de ses instruments de travail.

CASANOVA'S BIG NIGHT
(LA GRANDE NUIT DE CASANOVA)
Paramount. U.S.A. **Sc.** : *Hal Kanter et Edmund Hartman d'après une histoire d'Aubrey Wisberg.* **R.** : *Norman Z. McLeod.* **Ph.** : *Lionel Lindom (Technicolor).* **Mus.** : *Lynn Murray.* **E.S.** : *John Fulton.* **Int.** : *Bob Hope, Joan Fontaine, Basil Rathbone, John Carradine, Lon Chaney Jr, Raymond Burr, Audrey Dalton, Hugh Marlowe, Arnold Moss, John Hoyt, Hope Emerson, Robert Hutton (et Vincent Price, non crédité au générique).*
Cette parodie de cape et d'épée réunit bizarrement, pour la seule fois, quatre spécialistes de l'épouvante : Rathbone, Chaney, Carradine et Price, ce dernier dans le bref rôle de Casanova, dont Bob Hope prendra la place pour conquérir la belle Joan. Le choix de Price est fort judicieux, notre grand acteur ayant la prestance, l'élégance, la morgue et le charme hautain prêtés au célèbre séducteur vénitien.

1955
SON OF SINBAD
(LE FILS DE SINBAD)
R.K.O. U.S.A. **Sc.** : *Aubrey Wisberg et Jack Pollexfen.* **R.** : *Ted Tetziaff.* **Ph.** : *Technicolor 3-D.* **Int.** : *Dale Robertson, Sally Forrest, Vincent Price, Lilli Saint-Cyr, Mari Blanchard, Jay Novello, Leon Askin.*
Faible spécimen du genre « Mille et Une Nuits » où Price incarne le poète Omar Kayyam, parmi un essaim de jolies filles, seul intérêt du film.

1956
SERENADE (SERENADE)
Warner Bros. U.S.A. **Sc.** : *Ivan Goff, Bert Roberts et John Twist d'après le roman de James Cain.* **R.** : *Anthony Mann.* **Ph.** : *Pevereil Marley (Warnercolor).* **Mus.** : *Nicolas Brodsky et Sam Cohn.* **Déc.** : *William Wallace.* **Int.** : *Mario Lanza, Joan Fontaine, Vincent Price, Sarita Montiel, Joseph Calleia, Frank Puglia, Vince Edwards, Harry Bellaver, Edward Piatt, Licia Albanese.*
On peut s'étonner de trouver le nom de James Cain au générique de cette histoire mélodramatico-musicale où Mario Lanza est évidemment le centre d'attraction, mais le véritable sujet du livre, l'homosexualité, a totalement disparu du script, le sujet étant encore tabou à Hollywood à cette époque. En manager ambitieux et calculateur, Price domine facilement l'interprétation, où le ténor Lanza fait preuve de quelques dons de comédien.





WHILE THE CITY SLEEPS
(LA CINQUIEME VICTIME)
R.K.O. U.S.A. **Sc.** : *Casey Robinson d'après le roman de Charles Epstein « The bloody spur ».* **R.** : *Fritz Lang.* **Ph.** : *Ernest Laszlo.* **Mus.** : *Herschell Burke Gilbert.* **Déc.** : *Jack Mills.* **Int.** : *Dana Andrews, Ida Lupino, Vincent Price, Rhonda Fleming, George Sanders, Thomas Mitchell, Howard Duff, Sally Forrest, John Drew Barrymore, Vladimir Sokoloff, Mae Marsh, James Craig.*
Film policier et social sur le double thème de la recherche d'un meurtrier sadique et de la lutte pour s'emparer de la direction d'un grand quotidien après la mort de son patron. Price est le fils héritier de ce dernier. La psychanalyse est de la partie dans cette œuvre passionnante du grand Fritz Lang.

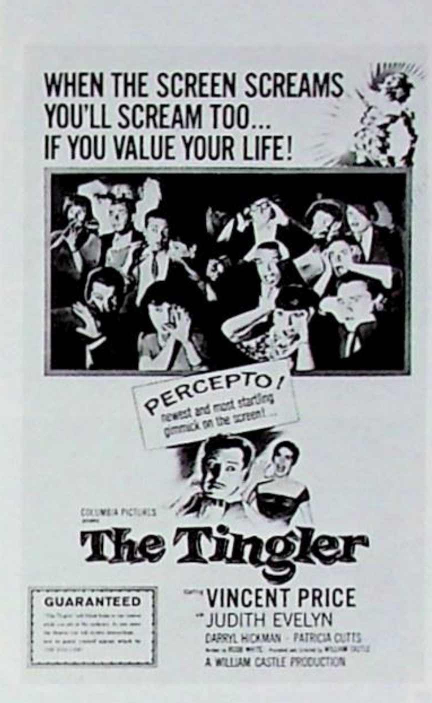
THE TEN COMMANDMENTS
(LES DIX COMMANDEMENTS)
Paramount. U.S.A. **Sc.** : *Aneas Mdc Kenzie, Jesse Lasky Jr, Jack Gariss et Frederick Frank.* **R.** : *Cecil B. de Mille.* **Ph.** : *Loyal Griggs, Peverell Marley, John Warren et Wallace Kelley (Technicolor).* **Déc.** : *Hal Pereira, Walter Tyler et Albert Nozaki.* **E.S.** : *John Fulton.* **Mus.** : *Elmer Bernstein.* **Int.** : *Charlton Heston, Anne Baxter, Yul Brynner, Edward G. Robinson, Yvonne De Carlo, John Derek, Debra Paget, sir Cedric Hardwicke, Vincent Price, Nina Foch, Martha Scott, John Carradine, Judith Anderson, Olive Deering, Eduard Franz, Henry Wilcoxon, Frank De Kowa, H.B. Warner, Douglas Dumbrille, Woody Strode, Donald Curtis, Fraser Heston.*
Dans la distribution prestigieuse de cette ultime superproduction du grand De Mille, Price incarne Baka, féroce garde-chiourme que Moïse-Heston étranglera pour notre plus grand plaisir, mais malheureusement dans la première partie du film. Par bonheur, la seconde nous offre, en compensation de cette disparition prématurée, l'un des plus grands moments du « cinéma-spectacle », ce passage de la Mer Rouge, inoubliable séquence où John Fulton, maître-es-Effets-Spéciaux, s'est surpassé. Quoique sélectionné pour les Oscars, le film fut battu par **Le tour du Monde en 80 jours** qui raffla toutes les récompenses, sauf celle des Effets Spéciaux qui échut fort légitimement à John Fulton. Une première version des **Dix commandements** avait été réalisée par le même De Mille en 1923.

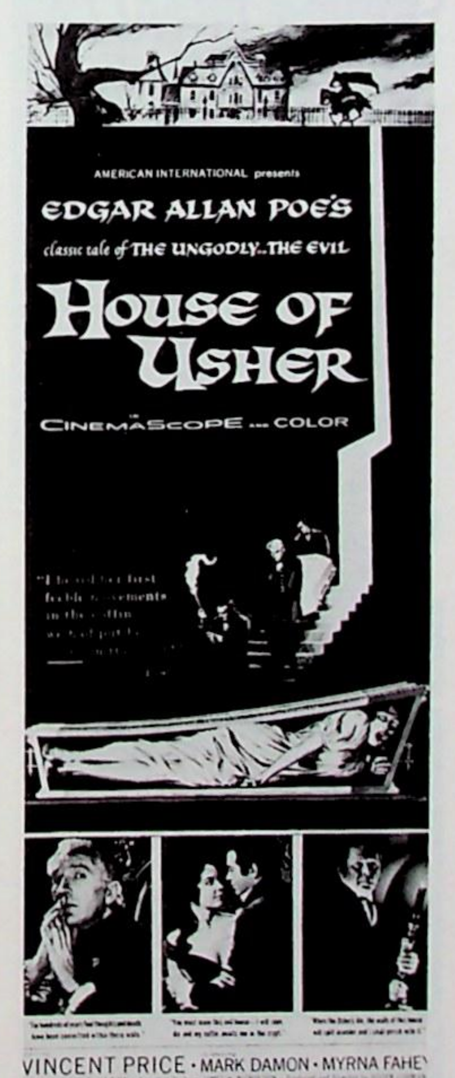
1957
THE STORY OF MANKIND
Warner Bros. U.S.A. **Sc.** : *Irwin Allen et Charles Bennett d'après le roman de Hendrik Wilhem Van Lonn.* **R.** : *Irwin Allen.* **Ph.** : *Nick Musuraca (Technicolor).* **Mus.** : *Paul Sawtell.* **Maq.** *Gordon Bau.* **Int.** : *Ronald Colman, Vincent Price, Hedy Lamarr, Groucho Marx, Harpo Marx, Chico Marx, Agnes Moorehard, Virginia Mayo, Peter Lorre, Charles Coburn, sir Cedric Hardwicke, Cesar Romero, John Carradine, Dennis Hopper, Henry Daniell, Francis X. Bushman, Nick Cravat, Anthony Dexter, Don Megowan, Reginald Gardiner, Abraham Sofaer, Marie Wilson, Helmut Dantine, Cathy O'Donnell, Ziva Rodann, Melville Cooper, Edward Everett Horton.*
Ce curieux film, hélas inédit en France, est l'histoire du procès de l'Homme. R. Colman (l'esprit) en étant le défenseur et Price (le Diable), l'accusateur, chacun faisant valoir ses arguments à l'aide de brèves séquences « flash-back » où nous voyons défiler tous les grands moments du passé, ce qui en explique le générique impressionnant, la plupart des grandes vedettes mobilisées n'ayant droit qu'à trois petits tours devant la caméra. Inutile de souligner que le choix de Price pour incarner le Diable, ennemi N° 1 de l'Homme, nous semble tout naturel. Finement moustachu et barbu, un éternel (!) sourire machiavélique (!!!) au coin des lèvres, tempes argentées et frac impeccable, voilà bien le plus dangereusement séduisant Belzébuth que l'on puisse rencontrer.

1958
THE FLY (LA MOUCHE NOIRE)
20th Century Fox. U.S.A. **Sc.** : *James Clavell d'après la nouvelle de George Langelaan.* **R.** : *Kurt Neumann.* **Ph.** : *Karl Struss (Technicolor-CinemaScope).* **Mus.** : *Paul Sawtell.* **E.S.** : *L.B. : Abbott.* **Maq.** : *Ben Nye.* **Int.** : *Al Hedison, Patricia Owens, Vincent Price, Herbert Marshall, Kathleen Freeman, Betty Lou Gerson, Charles Herbert, Eugène Borden, Torben Meyer.*
Retour au Fantastique dont cette fois Price ne devait plus sortir qu'à de rares exceptions près ; il n'a pourtant ici qu'un rôle secondaire, celui du frère du triste héros incarné par Al Hedison (devenu depuis David Hedison) lequel est le savant métamorphosé partiellement en mouche à la suite d'une expérience de transfert d'atomes au cours de laquelle une mouche s'est introduite dans la cabine de désintégration à l'insu du dit savant. On peut évidemment regretter que Price n'ait pas hérité du principal rôle dans lequel, n'en doutons pas, il aurait fait merveille. Néanmoins, voilà l'un des meilleurs films fantastiques d'alors, grâce au matériau de base, la fascinante nouvelle de Langelaan et à l'aspect horrible du monstre inédit que nous apporte ce récit. Les séquences où le malheureux savant lutte pour essayer de vaincre la mouche qu'il se sent devenir sont des plus angoissantes. Les visions d'horreur ne manquent pas, jusqu'à celle de la mouche à tête humaine saisie par l'araignée, mais la plus extraordinaire est cette utilisation inédite du large écran du Scope pour nous montrer, vus par les yeux à mille facettes de la mouche, d'innombrables visages de Patricia Owens hurlant de frayeur en apercevant son mari ainsi métamorphosé. Un très, très bon film de science-fiction mâtiné d'épouvante.

1959
HOUSE OF HAUNTED HILL
(LA NUIT DE TOUS LES MYSTÈRES)
Allied Artist. U.S.A. **Sc.** : *Robb White.* **R.** : *William Castle.* **Ph.** : *Carl E. Guthrie.* **Mus.** : *Von Dexter.* **Déc.** : *Morris Hoffman, Virginia Mazzuca et James West.* **E.S.** : *Herman Townsley.* **Maq.** : *Jack Dusick.* **Int.** : *Vincent Price, Carol Ohmart, Richard Long, Alan Marshal, Carolyn Craig, Julie Mitchum, Elisha Cook Jr, Leona Anderson, Howard Hoffman.*
Price retrouve la vedette pour incarner un millionnaire qui loue une maison hantée où eurent lieu plusieurs assassinats. Il y invite quelques personnes à qui il promet une petite fortune s'ils survivent à une nuit passée dans ladite demeure. Il s'ensuit un festival d'événements étranges et terrifiants, des morts brutales, des apparitions surnaturelles. Apparemment coupable des pires méfaits, Price se révélera enfin victime de sa femme et de l'amant de celle-ci ; il les occira tous deux en les précipitant dans la cuve d'acide qu'ils lui destinaient, sans se départir de son sang-froid et de son calme. Film à demi-parodique où l'humour sous-jacent tempère l'élément d'horreur souvent désamorcé volontairement par William Castle qui s'était spécialisé dans le cocktail « macabre-pince-sans-rire » souvent déroutant, parfois puéril mais jamais inintéressant.

THE BAT (LE MASQUE)
Allied Artists. U.S.A. **Sc.** : *Crane Wilbur d'après la pièce de Mary Roberts Rinehardt et Avery Hopewood « The circular staircase ».* **R.** : *Crane Wilbur.* **Ph.** : *Joseph Biroc.* **Déc.** : *David Milton.* **Int.** : *Vincent Price, Agnès Moorehard, John Sutton, Gavin Gordon, Benita Lane, Helene Edwards, Darla Hood, Harvey Stephens, John Bryant, Mike Steele, Riza Royce, Robert Williams.*
Adaptation d'une classique pièce policière teintée d'épouvante, déjà portée à l'écran en 1926 et en 1930 par Roland West. Price, médecin qui élève des chauves-souris dans son laboratoire, est un assassin à la recherche d'un magot volé et caché par le banquier qu'il a tué, le tout se compliquant par la présence d'un mystérieux meurtrier qui sévit dans son entourage. Le dénouement a lieu dans un château appartenant à une femme auteur de romans policiers ; après deux autres meurtres, le « Masque » sera démasqué.



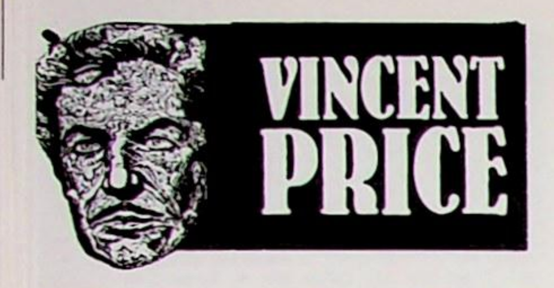


THE BIG CIRCUS
(LE CIRQUE FANTASTIQUE)
Allied Artists. U.S.A. **Sc.** : *Irwin Allen, Charles Bennett et Irving Wallace.* **R.** : *Joseph M. Newman.* **Ph.** : *Winton Hoch (Technicolor-CinemaScope).* **Mus.** : *Paul Sawtell.* **Int.** : *Victor Mature, Rhonda Fleming, Vincent Price, Gilbert Rolland, Red Buttons, Peter Lorre, Kathryn Grant, Adele Mara, David Nelson, Howard McNear, Steve Allen.*
De spectaculaires numéros parsèment cette production, notamment la traversée des Niagara Falls sur un câble par le funambule G. Roland. Price incarne le présentateur du spectacle.

RETURN OF THE FLY
20th Century Fox. U.S.A. **Sc.** : *Bernard Glasser d'après les personnages créés par George Langelaan.* **R.** : *Edward Bernds.* **Ph.** : *Brydon Baker (Technicolor-CinemaScope).* **Déc.** : *Walter M. Scott et Joseph Kish.* **Maq.** : *Hal Lierley.* **Mus.** : *Paul Sawtell.* **Int.** : *Brett Halsey, Vincent Price, David Frankham, John Sutton, Danielle de Metz, Dan Seymour, Janine Grande, Florence Strom, Richard Flato, Pat O'Hara, Barry Bernard, Jack Daly, Michael Mark.*
Price seul retrouve son rôle de **The Fly** et il aide cette fois le fils de son défunt frère, lequel reprend les expériences de son père et à son tour se métamorphose partiellement en mouche. A en juger par le script, on ne doit pas regretter que ce film ne soit pas sorti en France, puisqu'il ne fait que rééditer le drame conté par son prédécesseur. Seule variante Price cette fois sauvera le savant et lui rendra sa forme humaine. Notons que le rôle de l'inspecteur Charras (Herbert Marshall dans **The Fly**) est repris ici par John Sutton.

1960
THE TINGLER
(LE DESOSSEUR DE CADAVRES)
Columbia. U.S.A. **Sc.** : *Robb White.* **R.** : *William Castle.* **Ph.** : *Wilfrid M. Cline.* **Déc.** : *Milton Stumph.* **Mus.** : *Von Dexter.* **Int.** : *Vincent Price, Judith Evelyn, Darry Hickman, Patricia Cutts, Philip Coolidge, Pamela Lincoln.*
Curieux scénario qui suppose que la frayeur créé dans l'organisme humain une force capable de briser les vertèbres. Price est un docteur adepte de cette théorie et pratiquant des expériences sur les cadavres des condamnés à mort. Il réussit à isoler la « chose » pour l'étudier et celle-ci s'évade et envahit un cinéma. Script dément où cette fois l'humour ne vient pas tempérer le drame et où Price se trouve dans son élément sous la blouse blanche du chercheur.

HOUSE OF USHER
(LA CHUTE DE LA MAISON USHER)
A.I.P. U.S.A. **Sc.** : *Richard Matheson d'après la nouvelle d'Edgar Poe (1839).* **R.** : *Roger Corman.* **Ph.** : *Floyd Crosby (Eastmancolor-CinemaScope).* **Déc.** : *Daniel Haller.* **Mus.** : *Les Baxter.* **Maq.** : *Fred Philips.* **E.S.** : *Pat Dinga et Ray Mercer.* **Int.** : *Vincent Price, Myrna Fahey, Mark Damon, Harry Ellerbe, Bill Borzage, Mike Jordan, Ruth Oklander, George Paul, David Andar, Phil Silvestre, Geraldine Paulette, Eleanor Faber, John Zimeas.*
Premier titre d'une série qui allait marquer une date dans l'Histoire du Film Fantastique. Jamais le grand conteur américain n'aura été aussi talentueusement honoré, jamais l'atmosphère morbide et macabre de ses « Histoires Extraordinaires » n'aura été aussi bien utilisée comme matériau de base pour des scripts suintants d'horreur. Belle séquence onirique comme on en rencontrera dans la plupart des films suivants, où Corman et Haller utilisent décors et couleurs à des fins spectaculairement surréalistes. Notons que les remarquables portraits qui ornent la maison sont dûs au peintre californien Burt Schoenberg. Nous ne rappellerons pas ici les autres versions des diverses adaptations d'Edgar Poe, la plupart des films mélangeant plusieurs nouvelles... ou n'ayant strictement rien à voir avec Poe.

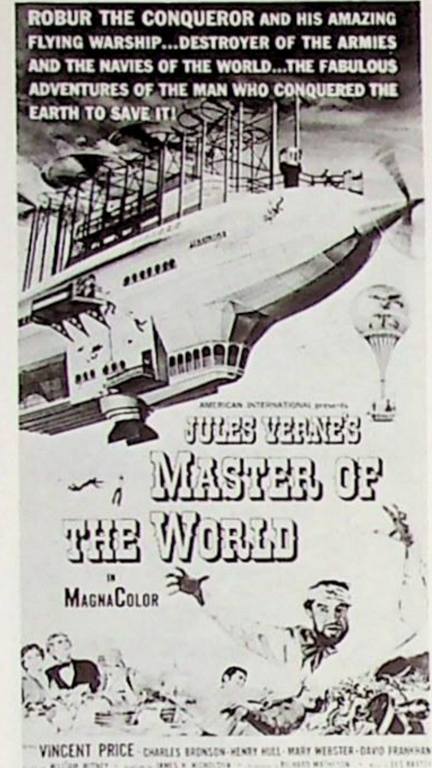


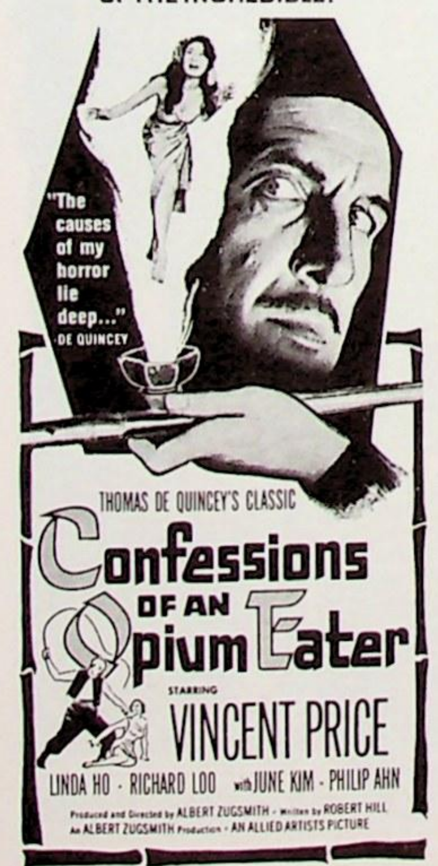
1961
MASTER OF THE WORLD
(LE MAITRE DU MONDE)
A.I.P. U.S.A. **Sc.** : *Richard Matheson d'après « Robur le COnquérant » (1886) et « Le maître du monde » (1904) de Jules Verne.* **R.** : *William Witney.* **Ph.** : *Gil Warrenton (Magnacolor).* **Déc.** : *Daniel Haller.* **Mus.** : *Les Baxter.* **E.S.** : *Tim Barr, Wah Chang et Gene Warren.* **Int.** : *Vincent Price, Mary Wesbster, Charles Bronson, Henry Hull, David Frankham, Richard Harrison, Vito Scotti, Wally Campo, Steve Masino, Ken Terrell, Peter Besbas.*
Dans le personnage mégalomanique de Robur, Price nous offre, par exception, une interprétation théâtrale apportant de l'eau au moulin de ses détracteurs. Réalisation bridée par un budget dérisoire entraînant des Effets Spéciaux défectueux malgré les techniciens réputés qui y ont travaillé, telle est cette transposition de Jules Verne dont nous avons parlé plus longuement dans notre N° 9.

THE PIT AND THE PENDULUM
(LA CHAMBRE DES TORTURES)
A.I.P. U.S.A. **Sc.** : *Richard Matheson d'après la nouvelle d'Edgar Poe (1843).* **R.** : *Roger Corman.* **Ph.** : *Floyd Crosby (CinemaScope-Eastmancolor).* **Mus.** : *Les Baxter.* **Déc.** : *Daniel Haller.* **Int.** : *Vincent Price, Barbara Steele, John Kerr, Luana Anders, Anthony Carbone, Patrick Westwood, Lynne Bernay, Larry Turner, Mary Menzies, Charles Victor.*
Seule rencontre Price-Steele, c'est aussi l'un des meilleurs de la série, par ses décors extraordinaires, son atmosphère morbide et spectrale et surtout le jeu des deux grands interprètes de la terreur, jusqu'au terrible dénouement (oh ! ce regard de Barbara, dernière image du film traduisant son épouvante, car condamnée à la mort lente, prisonnière d'un sarcophage). Rarement affrontement entre deux monstres sacrés aura été aussi puissant, aussi efficace, aussi probant. Une énigme subsiste après cela : pourquoi l'incomparable Barbara n'a-t-elle pas eu d'autre rôle de cette envergure à Hollywood, où elle ne devait faire qu'un passage météorique ?

NEFERTITI REGINA DEL NILO
(NEFERTITI REINE DU NIL)
Italie. **Sc.** : *Ottavio Poggi, John Byrne et Fernando Cerchio.* **R.** : *Fernando Cerchio.* **Int.** : *Jeanne Crain, Edmund Purdom, Vincent Price, Liana Orfei, Amedeo Nazzari, Carlo D'Angelo, Chelia Matania.*
Price est un grand prêtre qui, pour servir ses projets ambitieux, veut marier sa fille au futur pharaon, bien que celui-ci soit manifestement fou. Sous-produit à mise en scène relativement ample, mais bien pâle auprès des superproductions américaines comme **Les dix commandements** ou **La terre des Pharaons**.

GORDON IL PIRATA NERO
(GORDON CHEVALIER DES MERS)
Max Films. Italie. **Sc.** : *Ottavio Poggi et John Byrne.* **R.** : *Mario Costa.* **Int.** : *Ricardo Montalban, Giulia Rubina, Vincent Price, Liana Orfei, Mario Feliciano, Gesella Sofio.*
Classique film d'aventures où Price, usurpant le pouvoir du gouverneur de San-Salvador, est châtié par un ancien esclave devenu chef de boucaniers. On pense au **Capitaine Blood** mais on est loin du chef-d'œuvre de Michael Curtiz.





L'ULTIME UOMO DELLA TERRA
Regina Films. Italie. **Sc.** : *Logan Swanson et William Leicester, d'après « Je suis une légende » de Richard Matheson (1954).* **R.** : *Sidney Salkow.* **Ph.** : *Franco Delli Colli.* **Maq.** : *Piero Mecacci.* **Mus.** : *Paul Sawtell et Bert Shefter.* **Int.** : *Vincent Price, Franca Bettoia, Emma Danieli, Giacomo Rossi-Stuart, Umberto Rau, Christi Courtland, Hector Ribotta, Tony Corevi.*
Price incarne le dernier humain aux prises avec des créatures vampiriques qui ont finalement raison de lui. Etant inédit en France, on ne peut le comparer au remake de Boris Sagal (1971) avec Charlton Heston.

1962
CONFESSION OF AN OPIUM EATER
(CONFESSION D'UN MANGEUR D'OPIUM)
Allied Artists. U.S.A. **Sc.** : *Robert Hill, inspiré d'un essai de Thomas De Quincey.* **R.** : *Albert Zugsmith.* **Ph.** : *Joseph Biroc.* **Déc.** : *Eugène Lourié.* **Maq.** : *William Turner.* **Mus.** : *Albert Glasser.* **Int.** : *Vincent Price, Linda Ho, Richard Loo, June Kim, PHilip Ahn, Victor Sen Yung, Yvonne Moray, Caroline Kido, Terence De Marney, Geri Hoo, Kaïko.*
Curieux scénario qui réussit à recréer le charme onirique des serials muets, sous le prétexte des aventures du petit-fils de Thomas De Quincey (Price) se déroulant dans le quartier chinois de San-Francisco au début de ce siècle. Portes secrètes, trappes, orientaux énigmatiques, cheval blanc sur une plage déserte, femmes emprisonnées dans des filets, égoûts souterrains, fumeries d'opium, masques et déguisements, c'est un tourbillon d'images démentes, un retour aux sources du vieux ciné, bref, dans son genre, un chef-d'œuvre.

CONVICTS 4
Allied Artists. U.S.A. **Sc.** : *Milliard Kauffman d'après l'autobiographie de John Resko.* **R.** : *Millard Kauffman.* **Int.** : *Ben Gazzara, Stuart Whitman, Sammy Davis Jr, Vincent Price, Rod Steiger, Broderick Crawford, Ray Walston, Jack Kruschen, Dodie Stevens, Naomi Stevens.*
Histoire véridique d'un prisonnier devenu artiste peintre (B. Gazzara) grâce notamment à l'aide d'un critique d'art incarné avec une facile réalité par V. Price, lui-même orfèvre en la matière. Autre titre : **Reprieve**.

TOWER OF LONDON
United Artists. U.S.A. **Sc.** : *Leo Gordon, James B. Gordon et Amos Powell.* **R.** : *Roger Corman.* **Ph.** : *Arch R. Dalzell (Couleurs).* **Déc.** : *Daniel Haller.* **Mus.** : *Michael Anderson.* **Int.** : *Vincent Price, Joan Freeman, Michael Pate, Robert Brown, Justice Watson, Sara Selby, Richard Mac Cauly, Eugène Martin, Sandra Knight, Richard Hale, DOnald Losby, Bruce Gordon, Joan Camden.*
Dans cette nouvelle mouture inédite en France, Price incarne Richard III, multipliant les crimes sanglants jusqu'à son châtiment à la bataille de Bosworth. Ici, il s'enlise dans un marais, ce qui n'a rien d'historique. On est plus près de Shakespeare que dans la version de Rowland V. Lee, notamment par les séquences des spectres vengeurs se dressant devant le monarque homicide. Notons que le script est de Leo Gordon, un acteur aux innombrables rôles de vilain, maintes fois utilisé par Corman pour lequel il écrivit aussi les scénarios de **The Wasp Woman** (1959) et **The Terror** (1962) avec Karloff.

TALES OF TERROR
(L'EMPIRE DE LA TERREUR)
A.I.P. U.S.A. **Sc.** : *Richard Matheson d'après les nouvelles d'Edgar Poe : « Morella » (1835), « Le chat noir » (1843), « La barrique d'amontillado » (1846) et « La vérité sur le cas de M. Valdemar » (1845).* **R.** : *Roger Corman.* **Ph.** : *Floyd Crosby (Panavision-Pathécolor).* **Déc.** : *Daniel Haller.* **Mus.** : *Les Baxter.* **E.S.** : *Pat Dinga.* **Maq.** : *Lou La Cava.* **Int.** : *« Morella » : Vincent Price, Maggie Pierce, Leona Cage, Ed Cobb. « The Black Cat » Vincent Price, Peter Lorre, Joyce Jameson, Lenny Weinrib, Wally Camp, John Hackett, Alan Dowit, « The Case of Mr Valdemar » V. Price, Basil Rathbone, Debra Paget, David Frankham, Scott Brown.*
Seul film à sketches de la série, dont paradoxalement le meilleur est aussi le seul qui soit basé sur l'humour, où Price et son compère Lorre rivalisent de talent et de truculence. Price passe du tragique granguignolesque (« **Morella** ») au comique rabelaisien pour terminer dans l'épouvante morbide en tant que zombie décomposé. Un tryptique beaucoup plus proche de Poe que les longs métrages, les nouvelles n'étant pas ici étirées en longueur inutilement mais au contraire traitées directement au cœur de leur thème, sans fioritures ni digressions superflues.

1963
EDGAR ALLAN POE'S THE RAVEN
(LE CORBEAU D'EDGAR POE)
A.I.P. U.S.A. **Sc.** : *Richard Matheson d'après le poème d'Edgar Poe (1845).* **R.** : *Roger Corman.* **Ph.** : *Floyd Crosby (Panavision-Pathecolor).* **Mus.** : *Les Baxter.* **E.S.** : *Pat Dinga.* **Maq.** : *Ted Coodley.* **Déc.** : *Daniel Haller.* **Int.** : *Vincent Price, Boris Karloff, Peter Lorre, Hazel Court, Jack Richolson, Olive Sturgess, Connie Wallace, William Baskin, Aaron Saxon.*
Comédie fantastique d'un style inhabituel, autoparodie de la série elle-même, menée à train d'enfer par un inégalable trio d'interprètes qui se vautrent dans la farce avec une visible délectation ; les gags fusent et culminent avec le duel de sorcellerie, qui n'a d'égal, dans l'inspiration comme dans le résultat, que celui du **Merlin l'Enchanteur** de Walt Disney. Notons la présence de Poe... dans le titre !!

A COMEDY OF TERRORS
A.I.P. U.S.A. **Sc.** : *Richard Matheson.* **R.** : *Jacques Tourneur.* **Ph.** : *Floyd Crosby (Panavision-Pathecolor).* **Déc.** : *Daniel Haller.* **Mus.** : *Les Baxter.* **Maq.** : *Charlie Taylor.* **E.S.** : *Pat Dinga.* **Int.** : *Vincent Price, Peter Lorre, Basil Rathbone, Boris Karloff, Joyce Jameson, Joe E. Brown, Paul Barsolow, Beverly Hills, Linda Rogers, Buddy Mason, Luree Nicholson et le chat Rhubarb.*
Tournée en quinze jours, cette « parodie des films d'horreur » (J. Tourneur dixit) est un modèle d'humour noir qui, malgré son générique exceptionnel, n'a pratiquement pas eu de succès aux U.S.A. Notons qu'à l'exception du réalisateur, toute l'équipe de la série Corman-Poe se retrouve au grand complet, Price jouant pour la dernière fois avec ses amis Lorre, Rathbone et Karloff qui devaient disparaître respectivement en 1964, 1967 et 1969.

BEACH PARTY
A.I.P. U.S.A. **Sc.** : *Lou Rosoff.* **R.** : *William Asher.* **Ph.** : *Pathecolor.* **Int.** : *Robert Cummings, Dorothy Malone, Frankie Avalon, Vincent Price, Annette Funicello, Harvey Lembeck, Jody Mac Crea, Eva Six, John Ashley, Morrey Amsterdam.*
Price est « guest star » d'une série destinée aux teenagers, dont chaque spécimen comprenait une vedette « invitée » de la firme (Karloff, Lorre et Rathbone y furent conviés à leur tour). Tous inédits en France, ces films obtinrent aux U.S.A. des recettes-record, l'un d'eux égalant même **Cleopâtre** au box-office.







TWICE TOLD TALES
United Artists. U.S.A. **Sc.** : *Robert E. Kent d'après les contes de Nathaniel Hawthorne : « Dr Helldegger's experiment », « Rappacini's daughter » et « House of seven gables » (1851).* **R.** : *Sidney Salkow.* **Ph.** : *CinemaScope Technicolor.* **Int.** : *Vincent Price, Beverly Garland, Richard Lenning, Sebastian Cabot, Mari Blanchard, Brett Halsey, Joyce Taylor, Jacqueline De Witt, Abraham Sofaer.*
Autre film à sketches dont Price est l'omniprésente vedette. Dans le premier, il incarne un savant ayant inventé une Eau de Jouvence capable même de ressusciter un mort ; dans le deuxième, savant à nouveau, il change le sang de sa fille en un poison mortel pour quiconque s'aviserait de la toucher ; et enfin dans le dernier, il est victime d'une malédiction dans la « maison aux sept pignons ». Le meilleur sketch est celui du rajeunissement, où Price et Sebastian Cabot, vieillards revenus dans la force de l'âge adulte, finissent par s'entretuer, Price apprenant que son ami fut jadis l'amant de sa femme. L'humour et l'incongru de la situation en dominent le caractère tragique.

DIARY OF A MADMAN
(L'ETRANGE HISTOIRE DU JUGE CORDIER)
United Artists. U.S.A. **Sc.** : *Robert E. Kent d'après le conte de Guiy De Maupassant : « Le horla » (1886).* **R.** : *Reginald Le Borg.* **Ph.** : *Ellis W. Carter (Technicolor).* **Déc.** : *Daniel Haller.* **Int.** : *Vincent Price, Nancy Kovack, Chris Warfield, Elaine Devry, Stephen Roberts, Lewis Martin, Ian Wolfe, Edward Colmans, Mary Adams, Harvey Stephens, Nelson Olmstead.*
La nouvelle de Maupassant mettait en scène un seul personnage nous contant son histoire en un long monologue ; après quoi l'auteur en écrivit une deuxième version, plus longue, émaillée de dialogues entre divers personnages. C'est à celle-ci que l'on songe en voyant le film de Le Borg ; la plupart des critiques l'ont maltraité mais pourtant il distille le Fantastique avec un sens profond du suspense et de la terreur, trouvant en Price, à nouveau parfait en victime du surnaturel, un interprète capable de traduire efficacement les tourments infernaux vécus par son personnage. Seuls concession à la facilité que l'on puisse lui reprocher (au film, pas à Price) : l'apparence verdâtre de « la chose », qu'une invisibilité pure et simple n'aurait rendue que plus dramatiquement présente.

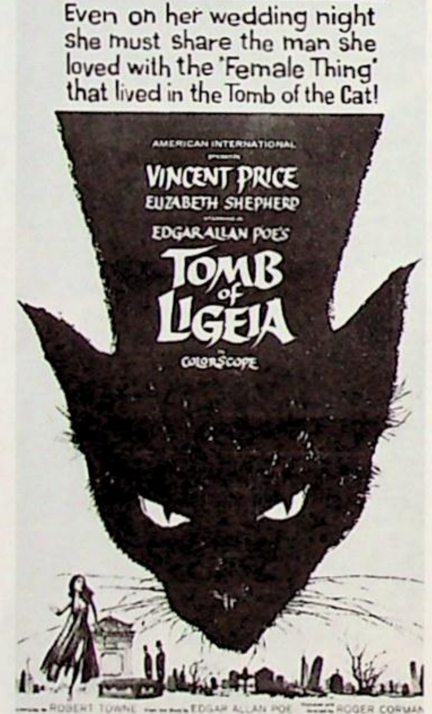
1964
THE HAUNTED PALACE
(LA MALEDICTION D'ARKHAM)
A.I.P. U.S.A. **Sc.** : *Charles Beaumont d'après « The haunted palace » d'E. Poe et « L'affaire Charles Dexter Ward » de H.P. Lovecraft.* **R.** : *Roger Corman.* **Ph.** : *Floyd Crosby (Panavision-Pathecolor).* **Déc.** : *Daniel Haller.* **Mus.** : *Ronald Stein.* **Maq.** : *Ted Coodley.* **Int.** : *Vincent Price, Debra Paget, Lon Chaney Jr, Leo Gordon, Frank Maxwell, Elisha Cook Jr, John Dierkes, Milton Parsons, Cathy Merchant, Barbara Mourris, Bruno Ve Sota, Harry Ellerbe, Guy Wilkerson, Darlene Lucht.*
Quoique incluse dans la série Poe, il s'agit surtout d'une adaptation de la nouvelle de Lovecraft, lequel jusqu'alors n'avait jamais été porté à l'écran. Sans doute peut-on regretter ce cocktail qui, pour être réussi, n'en trahit pas moins à la fois Poe et Lovecraft, mais pourquoi refuser le plaisir d'un scénario où l'horreur est graduellement distillée, où Price est encore une fois excellent en victime-bourreau, c'est-à-dire en humain en proie à des forces surnaturelles qui en font un Jekyll-Hyde permanent. Les moments où l'esprit de son ancêtre-sorcier s'empare du sien, sont pour lui l'occasion, jamais gaspillée, de nuancer ses jeux de physionomie avec l'art consommé des meilleurs acteurs (voir aussi son ultime sourire, suggérant que TOUT va recommencer, que la happy-end n'est qu'apparente).



THE MASK OF THE RED DEATH
(LE MASQUE DE LA MORT ROUGE)
A.I.P. Grande-Bretagne. U.S.A. **Sc.** . *charles Beaumont et R. Wright Campbell d'après la nouvelle d'Edgar Poe (1842) et « Hop-Frog » (1849).* **R.** : *Roger Corman.* **Ph.** : *Nicolas Roeg (Pathecolor-CinemaScope).* **Déc.** : *Daniel Haller.* **Mus.** : *David Lee.* **E.S.** : *George Blackwell.* **Maq.** : *George Partleton.* **Int.** : *Vincent Price, Hazel Court, Jane Asher, David Weston, Patrick Magee, Skip Martin, Nigel Green, John Westbrook, Julian Burton, Loreen Dawn, Gay Brown, Paul Whitaun-Jones, Jean Lodge, Verina Greenlaw, Brian Hewlett, Robert Brown, Harvey Hall.*
Retour à Edgar Poe seul, dont deux nouvelles ont été amalgamées adroitement. Photo, décors et couleurs sont exceptionnellement soignés, l'ensemble comportant des prises de vues dignes de la palette d'un peintre (le bal masqué surtout qui occupe le dernier tiers du film, et la séquence onirique avec la belle Hazel Court). Monstrueusement sadique, Price manie l'ironie et la morgue hautaine avec une visible délectation qui n'a d'égale que la nôtre. Notons que le scénariste Charles Beaumont, mort à 38 ans en 1967, avait aussi écrit les scripts de **The Premature Burial, The Wonderful World of the Brothers Grimm, The Seven Faces of Dr Lao, Queen of Outer Space** ainsi que de nombreux téléfilms de la série **Twilight zone. Le masque de la Mort Rouge** a été projeté en rétrospective au Festival de Paris 1979.

1965
THE TOMB OF LIGEIA
(LA TOMBE DE LIGEIA)
A.I.P. Grande-Bretagne. U.S.A. **Sc.** : *Robert Towne d'après la nouvelle d'Edgar Poe (1838) et « Le chat noir » (1843).* **R.** : *Roger Corman.* **Ph.** : *Arthur Grant (Pathecolor-CinemaScope).* **Déc.** : *Colin Southcott.* **Mus.** : *Kenneth V. Jones.* **Maq.** : *George Backler.* **E.S.** : *Ted Samuel.* **Int.** : *Vincent Price, Elizabeth Shepperd, John Westbrook, Oliver Johnston, Derek Francis, Ronald Adam, Richard Vernon, Frank Thornton, Denis Gilmore.*
Ce dernier spécimen de la série Poe, qui amalgame encore deux nouvelles, est aussi l'un des meilleurs ; il se différencie des précédents par le tournage en extérieurs très photogéniques et une inhabituelle sobriété monolithique d'un Vincent Price dissimulant le plus souvent ses regards sous d'énormes lunettes noires. Révélation d'une actrice, Elizabeth Shepperd dans un double rôle (Ligeia-Rowena) qui laissait présager en elle une nouvelle Barbara Steele, ce qui, hélas ne s'est pas confirmé. Titre de tournage : « House of the end of the world ».







WAR GODS OF THE DEEP
(ou : CITY IN THE SEA)
A.I.P. Grande-Bretagne. U.S.A. **Sc.** : *Charles Bennett et Louis M. Heyward d'après un poème d'Edgar Poe.* **R.** : *Jacques Tourneur.* **Ph.** : *Stephen Dade et (pour les séquences sous-marines) John Lamb (Panavision-Technicolor).* **E.S.** : *Frank George et Les Bowie.* **Mus.** : *Stanley Black.* **Déc.** : *Frank White et Colin Southcott.* **Int.** : *Vincent Price, Susan Hart, Tab Hunter, David Tomlinson, John Le Mesurier, Henry Oscar, Roy Patrick, Derek Newark, Anthony Selby, Michael Heyland, Steven Brooke, William Hurndell, Jim Spearman, Dennis Blake, John Barrett, Barbara Bruce, Bart Allison.*
Malgré la référence à Edgar Poe, aucun rapport avec la série Corman. On pense plutôt à Jules Verne, avec cette ville sous-marine, ce volcan, ces hommes-poissons et ce capitaine Price qui pourrait être Némo. On regrette d'autant plus que ce film soit demeuré inédit en France que ce fut le dernier réalisé par J. Tourneur qui a capté de magnifiques extérieurs en Cornouailles et aux Bahamas. Les scénaristes se sont inspirés, plus que du poème de Poe, d'une légende britannique sur une ville engloutie se trouvant, paraît-il, au large de la côte Ouest des Cornouailles.

DR GOLDFOOT
AND THE BIKINI MACHINE
A.I.P. U.S.A. **Sc.** : *Edwood Ullman et Robert Kaufman d'après une histoire de James Hartford.* **R.** : *Norman Taurog.* **Ph.** : *Sam Leavitt (Panavision-Pathecolor).* **Mus.** : *Les Baxter.* **Déc.** : *Daniel Haller.* **E.S.** : *Roger George.* **Maq** : *Ted Coodley.* **Int.** : *Vincent Price, Frankie Avalon, Dwayne Hickman, Susan Hart, Annette Funicello, Fred Clark, Jack Mullaney, Patti Chandler, Leslie Summers, Sue Hamilton, Jan Watson, Kay Michaels, Deanna Lund, China Lee, Luree Holmes, Pamela Rodgers, Laura Nicholson.*
Pastiche des films à savants-fous où Price s'amuse à camper un fabricant de robots-femelles et parodie, dans la séquence du pendule fidèlement reconstituée, sa propre interprétation de **The Pit and the Pendulum**. Certains décors de ce dernier film et de **House of Usher** ont été réutilisés à cette occasion.

1966
DR GOLDFOOT AND THE GIRL BOMBS
A.I.P. U.S.A. Italie. **Sc.** : *Louis M. Heyward et Robert Kaufman d'après une histoire de James Hartford.* **R.** : *Mario Bava.* **Ph.** : *Technicolor.* **Mus.** : *Les Baxter.* **Int.** : *Vincent Price, Fabian, Laura Antonelli, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia.*
Née cette fois sous les sunlights italiens, cette deuxième et dernière aventure comique du créateur de robots féminins lui fait transformer ses femmes mécaniques en bombes ambulantes expédiant ad patres tout homme faisant l'amour avec elles, les cibles visées étant de hautes personnalités civiles et militaires. L'idée ne manque pas de sel, mais de la seule rencontre Price-Bava, on eut souhaité un autre sujet fantastique !

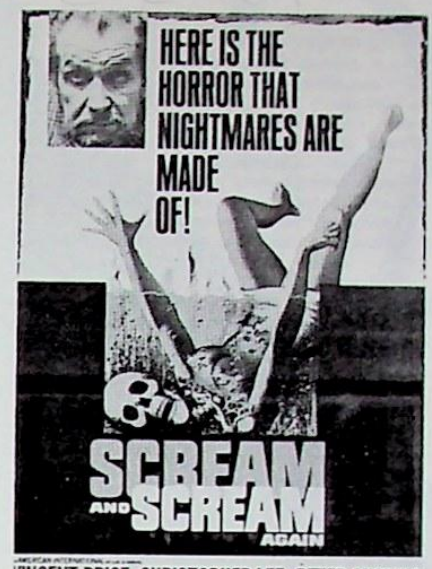
1967
HOUSE OF THOUSAND DOLLS
A.I.P. U.S.A. Allemagne-Espagne. **Sc.** : *Peter Welbeck,* **R.** : *Jeremy Summers.* **Ph.** : *TechniSope-Technicolor.* **Mus.** : *Charles Camilleri.* **Maq.** : *Mariano Garcia.* **Int.** : *Vincent Price, Martha Hyer, George Nader, Anne Smyrner, Wolfgang Kieling, Maria Rohm, Sancho Garcia, Louis Rivera, Diane Bond.*
Dans cette banale co-production, Price incarne un magicien dissimulant sous une apparence honnête sa véritable activité, à savoir la traite des blanches, l'action se déroulant à Tanger, lieu de prédilection de ce genre d'histoire.

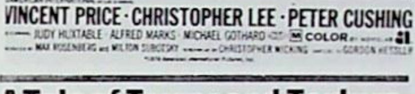
1968
THE WITCHFINDER GENERAL
(LE GRAND INQUISITEUR)
A.I.P. Grande-Bretagne. **Sc.** : *Tom Baker, Michael Reeves et Louis M. Heyward d'après une histoire de Ronald Bassett et le poème d'Edgar Poe : « The conqueror worm ».* **R.** : *Michael Reeves.* **Ph.** : *Johnny Coquillon (Eastmancolor).* **Déc.** : *Jim Moharan.* **Mus.** : *Paul Ferris.* **Maq.** : *Dore Hamilton.* **E.S.** : *Roger Dicken.* **Int.** : *Vincent Price, Hilary Dwyer, Ian Ogilvy, Patrick Wymark, Rupert Davies, Wilfrid Brambell, Godfrey James, Michael Beint, Robert Russell, Nicky Benson, John Trenaman, William Maxwell, Tony Selby, John Kidd, Peter Haigh, David Webb, Jack Lynn, Peter Thomas.*
Troisième et dernier film de Michael Reeves qui se suicida peu après, à l'aube d'une carrière qui s'annonçait brillante et toute consacrée au Fantastique, ses deux autres œuvres étant : **La Sorella di Satana** — 1965 — avec Barbara Steele, et **The Sorcerers** — 1967 — avec Boris Karloff. Dans le rôle de Matthew Hopkins, Price traduit éloquemment l'implacabilité de son ignoble personnage, insensible et impitoyable, le tout à grand renfort de scènes de tortures partiellement expurgées dans la version présentée en France. Avec un décor et un contexte similaires, voilà un film supérieur — et de beaucoup — aux **Sorcières de Salem** de plus théâtrale facture.

1969
MORE DEAD THAN ALIVE
(PLUS MORT QUE VIF)
United Artists. U.S.A. **Sc.** : *George Schenk.* **R.** : *Robert Sparr.* **Ph.** : *Jack Marquette (De Luxe Color).* **Mus.** : *Philip Springer.* **Déc.** : *Bill Kuehl.* **Int.** : *Clint Walker, Anne Francis, Vincent Price, Mike Henry, Beverly Powers.*
Retour provisoire aux U.S.A. pour Price dans un décor de western où il incarne un forain spéculateur recueillant un tueur sorti de prison pour l'exhiber comme tireur d'élite, ce qui lui vaudra d'être mêlé à un règlement de comptes et d'être victime d'un autre tueur.

THE TROUBLE WITH GIRLS AND HOW TO GET INTO IT
M.G.M. U.S.A. **Sc.** : *Arnold et Loïs Peyser d'après une nouvelle de Lay Keene et Dwight Babcock.* **R.** : *Peter Tewksbury.* **Int.** : *Elvis Presley, Marylin Mason, Vincent Price, John Carradine, Edward Andrews, Sheree North.*
Qui d'autre pourrait s'imposer dans un script taillé sur mesures pour l'idole Presley ? Price subit la loi commune dans cette pittoresque description de la vie d'une troupe musicale ambulante pendant les années 20. Elvis chante et plus rien ne compte pour les spectateurs.

THE OBLONG BOX
(LE CERCUEIL VIVANT)
A.I.P. Anglo Emi. Grande-Bretagne. **Sc.** : *Laurence Huntingdon d'après le conte d'Edgar Poe (1844).* **R.** : *Gordon Hessler.* **Ph.** : *John Coquillon (Eastmancolor).* **Mus.** : *Harry Robinson.* **Int.** : *Vincent Price, Christopher Lee, Hilary Dwyer, Alastair Williamson, Peter Arne, Harry Baird, Carl Rigg, Maxwell Shaw, Michael Balfour, Godfrey James, Rupert Davies, Ivor Dean, Sally Geeson.*
Sinistre histoire de sorcellerie où Price est un assassin dont le frère, Edward, subit à sa place un châtiment immérité, le dit frère se vengeant cruellement avant de trépasser. Un autre personnage, campé par Christopher Lee pratique des expériences sur les cadavres, mais tombe au pouvoir de sir Edward (A. Williamson) dont il sera aussi la victime. Poe est encore une fois abusivement au générique, ce qui n'empêche pas le film d'être horrifiant et angoissant à souhait. Première rencontre Price-Lee qui n'ont cependant qu'une brève séquence commune, celle de la mort de Lee qui a juste le temps de murmurer quelques paroles à l'oreille de Price. Notons que les dialogues sont de Christopher Wicking, qui a signé les scripts des deux films suivants de cette filmographie, ainsi que ceux de **Blood from the Mummy's Tomb**, **Murders in the Rue Morgue** et **Demons of the Mind**.





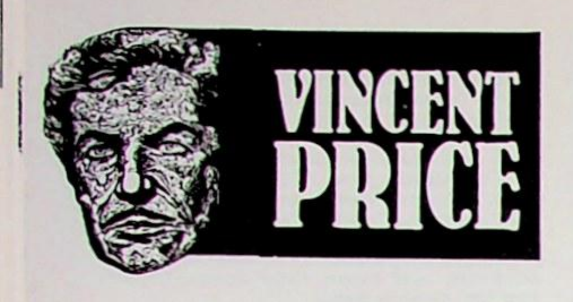




1970
SCREAM AND SCREAM AGAIN
(LACHEZ LES MONSTRES)
A.I.P. Grande-Bretagne. **Sc.** : *Christopher Wicking d'après le roman de Peter Saxon : « The disoriented man ».* **R.** : *Gordon Hessler.* **Ph.** : *John Coquillon (Eastmancolor).* **Déc.** : *Bill Constable.* **Mus.** : *David Whittaker.* **Maq.** : *Jimmy Evans.* **Int.** : *Vincent Price, Judy Huxtable, Christopher Lee, Alfred Marks, Michael Gothard, Anthony Newlands, Marshall Jones, Uta Levka, Peter Sallis, Christopher Matthews, Judi Bloom, Peter Cushing, Clifford Earl, Kenneth Benda.*
Extraordinaire scénario où Price fabrique des créatures artificielles à l'aide de fragments humains prélevés sur des vivants, le dénouement révélant qu'il est lui-même l'une de ces créatures. Suspense permanent (longue poursuite du tueur au début, se terminant par la découverte que le « vampire » n'est pas un être humain — il s'est sectionné la main pour échapper aux menottes qui le liaient au pare-chocs d'une voiture) péripéties toujours imprévues, le tout dans un décor contemporain où Price n'évolue que rarement. Regrettons la brièveté du rôle de Lee et surtout l'apparition météorique de Peter Cushing, leurs noms associés à celui de Price constituant une belle affiche trompeuse, procédé répréhensible trop souvent employé par les distributeurs, ces derniers n'ayant pas toujours le respect du public.

CRY OF THE BANSHEE
A.I.P. Grande-Bretagne. **Sc.** : *Christopher Wicking et Tim Kelly.* **R.** : *Gordon Hessler.* **Ph.** . *john Coquillon (Eastmancolor).* **Int.** : *Vincent Price, ELizabeth Bergner, Essy Person, Hugh Griffith, Hilary Dwyer, Sally Geeson, Patrick Mower, Marshall JOnes, Pamela Farbrother, Carl Rigg, Michael Elphick, Stephen Chase, Andrew McCullouch, Robert Hutton, Godfrey James, Terry Martin, Quinn O'Hara, Richard Everett, Jan Rossini, Peter Forest, Joyce Mandree.*
Price est à nouveau victime de la malédiction d'une sorcière qui, au fil des années, anéantira toute sa descendance. Elizabeth Bergner, qui incarne la vieille sorcière Oona, est une ancienne actrice allemande, épouse et interprète des films de son mari Paul Czinner au cours des années 30 (**Ariane, La grande Catherine, Comme il vous plaira**...) qui avait abandonné l'écran depuis plus de 30 ans.

1971
THE ABOMINABLE DR PHIBES
(L'ABOMINABLE DR PHIBES)
A.I.P. Grande-Bretagne. **Sc.** : *James Whiton et William Goldstein.* **R.** : *Robert Fuest.* **Ph.** : *Norman Warwick (Eastmancolor).* **Mus.** : *Basil Kirchin et Jack Nathan.* **Maq.** : *Trevor Crole-Rees.* **E.S.** : *George Blackwell.* **Int.** : *Vincent Price, Joseph Cotten, Virginia North, Hugh Griffith, Terry Thomas, Alex Scott, Edward Burnham, Maurice Kauffman, Audrey Woods, Susan Travers, Peter Gilmore, Peter Jeffrey, Norman Jones, Dallas Adams, John Cater, Barbara Keogh, Derek Godfrey.*
Voilà bien la plus fantastique histoire de vengeance jamais traduite en images ! Quel script délirant ! Que d'inventions inédites dans la façon de se débarrasser de ceux que l'on hait ! Nous pensons qu'un tel film aurait mérité un prix du meilleur scénario, un Oscar, mais nous savons que l'Academy Awards ne daigne s'intéresser au Fantastique que pour les Effets Spéciaux !! Price quant à lui demeure impérial, surmontant le handicap d'une voix automatique et d'un visage de marbre où seuls les yeux s'expriment, mais si éloquemment ! Autre attrait du spectacle, ce décor de music-hall baignant dans une musique rétro au son de laquelle Phibes danse avec l'énigmatique Vu Inavia (« Charmaine », tube des années 20) tandis que s'agite l'orchestre d'automates. Notons que le portrait de la défunte femme de Phibes est celui de la belle Caroline Munro. Film présenté en avant-première au Premier Festival de Paris du Film Fantastique, (1972) et reprogrammé cette année à l'occasion du Xe anniversaire du Festival.



DR PHIBES RISES AGAIN
(LE RETOUR DE L'ABOMINABLE DR PHIBES)
A.I.P. Grande-Bretagne. **Sc.** : *Robert Fuest et Robert Blees.* **R.** : *Robert Fuest.* **Ph.** : *Alex Thompson (Eastmancolor).* **Mus.** : *John Gale.* **Maq.** : *Trevor Crole-Rees.* **E.S.** : *George Blackwell.* **Int.** : *Vincent Price, Robert Quarry, Valli Kemp, Fiona Lewis, Beryl Reid, Terry Thomas, Hugh Griffith, Peter Jeffrey, John Cater, Gerald Sim, Peter Cushing, Milton Reid.*
Un peu plus d'exotisme, un peu moins de nouveauté, mais encore un Price de valeur, le grand acteur rééditant son numéro mis au point dès le premier film. Encore une fois, Peter Cushing, en bonne place au générique, n'occupe l'écran que cinq minutes. Un autre grand succès de la chanson d'hier préside ici « Over the rainbow », créé par Judy Garland dans **The Wizard of Oz** et qui obtint en 1939 l'Oscar de la chanson. Ce deuxième Phibes a été présenté au Festival du Film Fantastique de Paris 1974, où Price obtint le Prix d'interprétation.

1972
THEATRE OF BLOOD
(THEATRE DE SANG)
United Artists. Grande-Bretagne. **Sc.** : *Anthony Greville-Bell d'après une idée de Stanley Mann et John Kohn.* **R.** : *Douglas Hickox.* **Ph.** : *Wolfgang Suschitzky (Eastmancolor).* **Mus.** : *Michael Lewis.* **E.S.** : *John Stears.* **Maq.** : *George Backler.* **Int.** : *Vincent Price, Diana Rigg, Ian Hendry, Harry Andrews, Carol Browne, Robert Coote, Jack Hawkins, Michael Hordern, Robert Morley, Arthur Lowe, Milo O'Shea, Dennis Price, Eric Sykes, Diana Dors, Madeleine Smith, Joan Hickson, Renée Asherson, Jack Maguire.*
Encore une extraordinaire histoire de vengeance nous confirmant que Price a souvent bénéficié de scénarios d'une certaine originalité sachant renouveler les thèmes les plus traditionnels. L'humour noir est omniprésent dans l'histoire de cet acteur supprimant des critiques toujours trop enclins à démolir systématiquement ce qui ne leur plaît pas... ou ce qu'on leur a chargé de démolir ! Bref, une utilisation nouvelle des tragédies du grand Shakespeare !

1973
MAD HOUSE
A.I.P. Grande-Bretagne. **Sc.** : *Greg Morrisson et Ken Levison d'après le roman de Angus Hall « Devilday ».* **R.** : *Jim Clark.* **Ph.** : *Ray Parslow (Eastmancolor).* **Déc.** : *Tony Curtis.* **Maq.** : *George Backler.* **E.S.** : *Kerss et Spencer.* **Mus.** : *Douglas Gamley.* **Int.** : *Vincent Price, Peter Cushing, Adrienne Corri, Robert Quarry, Natasha Pyne, Linda Hayden, Michael Parkinson, Harry Dennen, Catherine Wilmer, John Garrie, Ian Thompson, Peter Halliday, Ellis Dayle, Jenny Lee Wright, Julie Crosthwaite.*
Voici enfin la vraie rencontre Price-Cushing dans ce drame de la rivalité de deux acteurs où Cushing, par exception, incarne le vilain face à un Price victime de ses diaboliques machinations. Un véritable régal pour les admirateurs de ces deux Grands du Fantastique, avec des meurtres horribles se déroulant dans le milieu pittoresque des studios de télévision où Price effectue un « come-back » dans une série intitulée « Dr Death » ; au cours de l'action nous sont présentés des extraits de plusieurs films de la série Corman-Poe (**Usher, Arkam, Le corbeau**, etc.) nous permettant de revoir trop brièvement Karloff et Rathbone. Rappelons que **Mad house**, toujours inédit en France, fut présenté au Festival du Film Fantastique de Paris 1975.

1974
PERCY'S PROGRESS
Welbeck Pictures. Grande-Bretagne. **Sc.** : *Sid Colin, Ian La Frenais.* **R.** : *Ralph Thomas.* **Int.** : *Leigh Lawson, Elke Sommer, Denholm Elliott, Vincent Price, Harry Corbett, Milo O'Shea, Julie Ege, Judy Geeson, Madeline Smith, Bernard Lee, Ronald Fraser, Barry Humphries, T.P. Mac Kenna.*
Suite de **Percy** (1972) du même réalisateur, comédie qui se voulait humoristique sur le thème saugrenu de la greffe d'organe sexuel. Price incarne ici l'homme le plus riche du monde, confiné dans un fauteuil roulant, ce qui ne l'empêche pas de collectionner les œuvres d'art : un passe-temps un peu autobiographique pour Price !

JOURNEY INTO FEAR
(LE VOYAGE DE LA PEUR)
Sofradis. U.S.A. **Sc.** : *Trevor Wallace d'après le roman d'Eric Ambler : « Journey into fear ».* **R.** : *Daniel Mann.* **Ph.** : *Harry Waxman (couleurs).* **Mus.** : *Alex North.* **Int.** : *Sam Waterston, Yvette Mimieux, Zero Mostel, Shelley Winters, Vincent Price, Ian Mac Shane, Scott Marlowe, DOnald Pleasance, Joseph Wiseman, Stanley Holloway.*
Dans ce remake du film de 1942 signé Norman Foster avec Orson Welles et Joseph Cotten, Price incarne un parfait gentleman qui se révèlera en fait l'ennemi le plus dangereux du héros, l'action se passant en Turquie et n'étant pas très passionnante à l'exception du dénouement assez mouvementé. En contrepartie de Price, l'inquiétant Donald Pleasance sera, lui, malgré les apparences, du côté des « bons ».

1979
THE HORROR SHOW
Universal. U.S.A. **Sc.** : *Richard Schickel.* **R.** : *Richard Shickel.* **Ph.** : *Franck Tackery.* **Narrateur-présentateur** : *Anthony Perkins.*
Dans ce film de montage qui pourrait s'intituler : « Il était une fois les monstres », et qui se compose presque exclusivement d'extraits de films Universal, tous les ténors du répertoire sont au rendez-vous : Chaney père et fils, Karloff, Lugosi, Laughton, Rathbone, Carradine, Cushing et Lee, mais Price n'y apparaît que fugitivement, dans la séquence finale de **The Fly (La mouche noire)** où, en compagnie d'Herbert Marshall, il voit la mouche à tête humaine attaquée par une araignée, Marshall écrasant les deux insectes avec une pierre.

SCAVENGER HUNT
20th Century Fox. U.S.A. **Sc.** : *Steven Vail, Henry Harper, John Thompson et Jerry Woolery.* **R.** : *Michael Schultz.* **Ph.** : *Ken Lamkin (couleurs).* **Déc.** : *Richard Berger et Edward Baer.* **Mus.** : *Billy Goldenberg.* **E.S.** : *Philip Cory et Ray Svedin.* **Int.** : *Richard Benjamin, James Coco, Scatman Crothers, Cloris Leachman, Vincent Price, Cleavon Little, Roddy Mac Dowall, Robert Morley, Tony Randall, Richard Mulligan, Dirk Benedict, Avery Schteiber, Willie Ames, Richard Masur.*
Dans cette comédie d'aventures mouvementées, Price incarne Milton Parker, richissime fabricant de jeux, qui laisse une propriété de 200 000 000 de dollars au gagnant d'un rallye délirant.

FAMILY DREAM
Universal. U.S.A. **Sc.** : *Roger Simon et Lonne Elder III.* **R.** : *Oz Scott.* **Int.** : *Richard Pryor, Cecily Tyson, Vincent Price.*

1980
THE MONSTER CLUB
Sword and Sorcery Productions Ltd.-Grande-Bretagne. **Sc.** : *Edward et Valerie Abraham d'après les nouvelles de R. Chetwynd-Hayes « The monster club » et « Mother married a vampire ».* **R.** : *Roy Ward Baker.* **Ph.** : *Peter Sainclair et Peter Jessop (couleurs).* **Déc.** : *Tony Curtis.* **Maq.** : *Roy Ashton et Ernie Gasser.* **Mus.** : *John Williams.* **Int.** : *Vincent Price, John Carradine, Donald Pleasance, Stuart Whitman, Richard Johnson, Barbara Kellermann, Britt Ekland, Simon Ward, Anthony Valentine, Patrick Magee, James Laurenson, Lesley Dunlop, Warren Saire.*
Voir notre article sur ce film dans l'Ecran Fantastique n° 15.

PIERRE GIRES



TRUMBULL

SUITE DE LA PAGE 13 •

nous l'avons intercalé dans un « film-pack » couleur spécial, pour lui donner la teinte sépia orangée que je désirais.
J'ai obtenu une épreuve négative de la spirale qui ressemblait à un tourbillon éclatant de lumières, avec un voile noir d'images analysées à l'intérieur de ce dernier.

Comment les prises de vues à l'intérieur du vaisseau ont-elles été réalisées ?

Il s'agit d'une cinquantaine de prises de vues tournées en 35 mm sur le plateau, et c'est en fait la seule partie du film qui ait été achevée à Abel. Nous avons fini cette séquence à Abel, bien que sans lui, parce qu'elle était déjà commencée.

Avec quel genre de matériel le tournage a-t-il été fait ?

Nous avions une caméra posée sur un support horizontal, et un film 35 mm projeté de derrière la caméra sur un petit écran de projection par transparence. Nous avons isolé les parties que nous voulions striées, les visages et les lumières surtout, en faisant des masques individuels qui ne révélaient que ces parties-là. Puis, en même temps que chaque image masquée était projetée sur l'écran, la caméra se déplaçait par rapport à ce dernier avec l'obturateur ouvert, et enregistrait l'image en flou.
L'idée sous-jacente était que l'Entreprise était prisonnière d'une spirale spatiale, et que tout s'étirait par suite de la distorsion du temps et de l'espace. Comme les flous changent sans cesse pendant les prises de vues, nous avons dû avoir recours à un ordinateur pour contrôler tous les mouvements. C'était un procédé très compliqué, car chaque strie nécessitait une prise de vue individuelle, et il nous a fallu à peu près sept mois pour filmer toute la séquence. En dernier lieu, nous avons superposé toutes ces stries sur le métrage d'origine.

Est-ce que vous avez utilisé une méthode semblable pour strier l'Entreprise pour les extérieurs dans la spirale ?

Non, car nous ne pensions pas avoir le temps de le strier. Cette séquence a donc été filmée normalement. Ce n'est qu'à la fin que je me suis aperçu que nous avions encore deux semaines devant nous. Nous avons alors équipé le système Compsy différemment, de façon à ce que la caméra puisse monter, descendre, faire des panoramiques ; car l'Entreprise penche, tourne, s'incline et s'étire simultanément dans la spirale. Il y avait en fait deux têtes de caméra l'une sur l'autre.

Est-ce ainsi que vous avez réalisé les effets spéciaux de la séquence de vol supraluminique ?

Non, à cette époque-là ils étaient déjà terminés. Mon idée était d'utiliser une sorte de photographie « slitscan » d'un modèle tri-dimensionnel, ce qui n'a jamais été fait. J'ai dû faire construire un équipement spécial, avec un adaptateur de lentilles conçu pour s'adapter sur une caméra 65 mm ordinaire et pour transmettre une image aérienne du modèle à un ensemble de lentilles de champ qui la faisait converger dans l'objectif de la caméra. Il y avait entre les lentilles de champ une fente motorisée, opérée par ordinateur, et qui pouvait traverser cette image aérienne. On avait donc l'image du modèle qui passait à travers la fente et pénétrait dans la caméra. Si la caméra et le modèle étaient immobiles, la fente traversait seulement l'image et vous aviez une image normale (pas déformée). Mais si vous changiez la relation entre le modèle et la caméra au moment où la fente traversait l'image, vous pouviez obtenir, théoriquement, un étirement spatial de l'Entreprise, étirement que l'on n'aurait pu avoir avec un miroir ou tout autre trucage optique.
Ce procédé aurait nécessité énormément de temps parce qu'il fallait beaucoup de profondeur de champ, et la difficulté de filmer à f22 était accrue par le fait que la fente traversait l'image. En fin de compte, il s'avéra presque impossible de faire coïncider le déplacement de la fente en travers du plan focal avec celui du modèle dans l'espace. Lorsqu'on regardait dans la caméra, tout ce qu'on voyait était une image si abstraite qu'on ne pouvait dire de quelle partie du modèle il s'agissait. Tant et si bien qu'après deux jours d'expérimentation j'ai annulé le projet et opté pour une technique plus simple qui consistait à strier l'Entreprise image par image.

Avec votre système de contrôle électronique ?

Seulement en partie. L'ordinateur n'était pas capable de calculer toutes ces stries. Dave Stewart et son équipe ont donc programmé tous les mouvements de caméra nécessaires pour la partie non striée de la prise de vue. Quand la partie de tournage en contrôle électronique était achevée, ils déconnectaient la caméra du réseau électronique et filmaient les stries en manuel. C'était très difficile parfois, parce que l'avant et l'arrière de la strie se déplaçaient dans l'espace à des vitesses différentes, et qu'il fallait prévoir cela.

Les stries semblent être multicolores. Est-ce seulement dû à l'éclairage ?

L'éclairage ne changeait pas pendant le temps de la prise de vue de la strie, mais il était différent de celui du reste du plan. D'abord, les moteurs sont censés être en marche pendant le vol supraluminique ce qui donnait aux stries une lueur violette ; en outre, nous avons ajouté quelques autres éclairages, avec des « gels » colorés pour colorer davantage la strie.

La scène finale du film est vraiment spectaculaire...

C'est en fait une des dernières prises de vues réalisées sur le grand travelling, et elle nécessitait un mouvement de caméra réellement difficile, en plus de la strie. Vous voyez, il ne faut pas mettre ses meilleurs plans au début d'un film et garder les mauvais pour la fin.
Vers la fin du tournage de la séquence avec les Klingon, John Dykstra avait fait le premier plan du film où l'on voit les vaisseaux Klingon se diriger vers la caméra. La caméra s'incline jusqu'à ce qu'on voie le dessus des croiseurs, puis elle fait un angle de 180 degrés pour les suivre dans la direction opposée, alors qu'ils font marche vers le nuage de V'ger. J'ai pensé que, thématiquement, ce serait intéressant de commencer et de finir le film avec un plan semblable. Nous avons donc tout fait pour tourner un plan semblable de l'Entreprise ; nous n'avons pu obtenir une symétrie parfaite à cause de la façon dont était monté l'Entreprise ainsi quela caméra. Ce dernier plan était particulièrement difficile, non seulement parce qu'il fallait filmer à la fois l'Entreprise, la strie et le cache, mais aussi parce qu'il fallait faire correspondre le mouvement de l'astronef avec celui des étoiles en arrière plan. Cela a été réalisé en enlevant le modèle de l'Entreprise après l'avoir filmé, en mettant des croix de papier adhésif blanc sur les murs et le plafond du plateau, et en faisant une dernière prise de vues en contrôle électronique. Puis, en « rotoscopant » celle-ci sur l'Oxberry, l'équipe d'animation a pu calculer le mouvement des étoiles grâce aux croix blanches repères. ils ont tellement bien travaillé qu'il est impossible de voir que les étoiles et le vaisseau ont été filmés séparément.

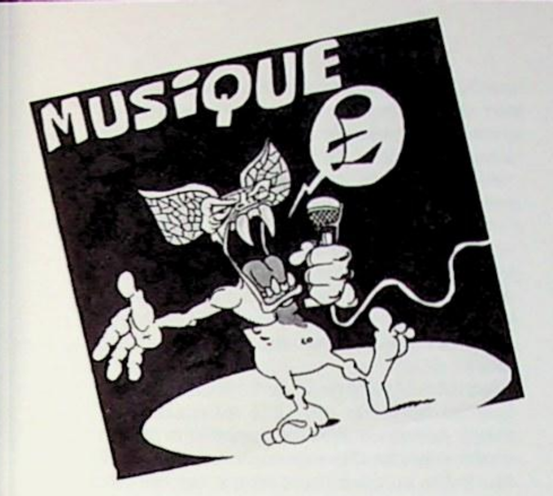
Jusqu'à quel point avez-vous accompli ce que vous espériez accomplir lorsque vous avez repris le projet ?

Je crois que nous avons fait bien mieux que nous ne l'espérions. Le problème n'a jamais été de savoir si ce que nous faisions était bon ou pas ; c'était bien plutôt de savoir si nous finirions à temps. Nous avons profité de l'expérience acquise lors du tournage de **Rencontres**, et, malgré les limitations temporelles, nous avons pu expérimenter pas mal. Malgré quelques points de détail qui auraient pu être mieux si nous avions eu le temps, je suis fier de ce que nous avons fait.

Propos recueillis par **DON SHAY** *(Trad. : Sylvie Casper)*

Douglas Trumbull travaille à présent pour son propre compte, sur un projet de film pour la Paramount. Il s'agit d'un film d'exploration du domaine de la perception et de la conscience, avec des effets spéciaux réalisés en Showscan, technique inventée par Doublas Trumbull et jamais encore exploitée. Reposant sur des techniques de photographie et de projection à grande vitesse afin d'accroître la quantité d'informations visuelles fournies à l'œil, la technique Showscan atténue la dépendance de l'esprit de la persistance visuelle, et augmente l'impact dramatique. Trumbull sera le metteur en scène de ce film dont le tournage devrait commencer incessamment.

Précédentes études parues dans **L'Ecran Fantastique** *sur* **STAR TREK** :	**EF n° 13** Historique et génèse du film, entretien avec **Robert Wise** **EF n° 14** Analyse complète.



le 1er Festival International du Film musical

Dans cette rubrique, où nous nous attachons depuis plusieurs années à défendre et à promouvoir la musique de cinéma, nous ne pouvions mieux faire — et avec quel enthousiasme ! — que de nous consacrer à la première manifestation importante qui s'est donné pour but de rendre hommage à la présence de la musique dans le cinéma. Ce Festival, qui s'est tenu à Paris du 13 au 22 mars dernier, et qui s'est principalement axé sur la musique populaire moderne (rock, reggae, etc.) est visiblement voué à étendre son propre registre : parler de lui, c'est non seulement apprécier l'inhérente qualité qui fut celle de sa première édition, mais surtout encourager son originalité, sa continuité et son effort pour qu'enfin on reconnaisse au niveau le plus large, que le cinéma, ce ne sont pas seulement un public, des images, mais aussi de la musique, au point que celle-ci puisse devenir prépondérante. Le mérite de ce festival, — outre la qualité de la plupart des films présentés et la meilleure définition qu'il a permis de donner d'un genre malheureusement méconnu dans notre pays — est d'avoir su jouer sur des volets différents autant que complémentaires.

Les concerts

Ceux-ci ont constitué l'un des aspects les plus passionnants de ce festival, qu'ils soient filmés pour eux-mêmes ou intégrés dans le cadre plus large d'un documentaire sur les personnalités en présence.
Les grands régals ont été à cet égard le concert des Beatles au Shea Stadium, celui de Mc Cartney et le film de Frank Zappa, **Baby Snake**.
Le concert au Shea Stadium nous a permis de retrouver le dynamisme grâce auquel l'ancien groupe anglais savait, il y a déjà bien des années, enfiévrer un stade bondé, animé par le délire de plus de 60 000 spectateurs. Et si le film commençait par les notoires apparitions de quelques grands noms, tel le saxophoniste King Curtis, le morceau de bravoure, que toute la salle attendait à l'image de la foule assemblée dans le stade, était l'apparition des Beatles. Certains de leurs succès les plus populaires étaient présents, pour ne pas décevoir les fans, mais là ne résidait pas le seul intérêt de ce document. Ce dernier, en effet, grâce à la variété des prises de vue et à l'habileté du montage, restituait pleinement le contexte d'un tel concert, multipliant, outre les vues de celui-ci, les plans de la foule et les regards anecdotiques sur l'hystérie des spectatrices tantôt en transe, tantôt s'évanouissant, sur le service d'ordre affairé à calmer les unes, à ranimer les autres ou, en désespoir de cause, à les passer par-dessus la rambarde pour les transporter là où des soins adéquates leur permettraient de « ressusciter ». Grâce à quelques commentaires, **The Beatles at Shea Stadium** s'est avéré être beaucoup plus que le film d'un concert : ce fut aussi toute la vision d'un mythe, dans ses effets immédiats comme dans ses prolongements.
Prolongements dont, dans une ambiance tout aussi endiablée mais évitant l'hystérie totale, Paul Mc Cartney nous a donné la preuve avec **Rockshow**. Le film nous permettait de retrouver l'ex-Beatle au meilleur de sa forme, lors d'un concert filmé avec vie par treize cameramen. A la différence du précédent, toutefois, qui se déroulait fort simplement sur un podium, le concert Mc Cartney vint nous rappeler que semblable manifestation est indissociable d'un spectacle où mise en scène entre les musiciens et éclairages rivalisent pour créer un univers destiné à entraîner inéluctablement dans la même fièvre le public tout autant que les concertistes eux-mêmes. Singulier modèle de travail professionnel dans lequel rien n'est laissé au hasard, et où le moindre flash de lumière participe aussi sûrement à l'efficacité du spectacle que chaque note de musique. Et ce concert nous a rappelé que Mc Cartney a signé la chanson générique de l'un des James Bond : **Live and Let Die**.
Enfin, le long film de Frank Zappa, **Baby Snake**, fort composite, nous a entraîné dans le monde mi-réel, mi-fantastique de ce musicien — l'un des plus dynamiques et les plus « échevelés » de sa génération. Mêlant commentaire et restitution de l'ambiance de son équipe à l'expression de ses fantasmes les plus fous par le biais d'animations remarquables d'ingéniosité autant que de dextérité, le film, à mi-chemin entre une certaine fiction et la

Une vision humoristique de la société américaine de demain (« Americathon »)



réalité, introduit habilement, de façon progressive, l'élément musical, pour s'achever sur un concert : celui-ci, tant par le montage et les plans que par l'atmosphère ainsi brillamment restituée, par la musique et son interprétation, est un chef-d'œuvre, pour ne pas dire un morceau d'anthologie, récompensé fort justement par le Grand Prix du festival.
On comprend sans mal que le public ait été attiré par le concert de Kate Bush (**Kate Bush Live at Hammersmith Odeon**) au point de lui attribuer son propre prix : la musique, la performance de comédienne autant que de chanteuse de la ravissante et pétillante Kate Bush, les douces et ensorceleuses modulations de sa voix avaient tout, il est vrai, pour séduire le moins convaincu des spectateurs. Concert lui aussi remarquable s'il en fût, mais malheureusement quelque peu desservi par un montage souvent plat que des angles de vue sans relief n'étaient pas fait pour ranimer : un ensemble dont le principal défaut, contrairement aux films précédemment cités, était de ne pas restituer de façon vivante l'atmosphère du concert. Gageons que le même film tourné par les techniciens de Frank Zappa eût dès les premières images enflammé la salle — quoiqu'elle ne manquât pas d'ambiance ce soir-là — aussi sûrement que les Beatles déchaînaient le Shea Stadium.
Dans l'ordre des concerts, **Eddie Grant Live at Nothing Hill Gate** (Grand Prix, lui aussi des plus mérités, du meilleur court-métrage) nous a offert pendant 30 minutes l'un des plus dynamiques moments du festival, mêlant à l'intérêt musical propre celui d'un document sociologique restituant l'ambiance de cette représentation en pleine rue qu'acclamait passionément, en scandant sans réserve ses rythmes, un public de fanatiques possédés par leur adhésion au spectacle autant qu'Eddie Grant l'était par sa musique.
Si **Dance Craze** parut monotone, dans la mosaïque un peu répétitive et figée grâce à laquelle divers groupes nous y étaient régulièrement montrés, la rétrospective sur le Blues fut sans nul doute un des moments de jubilation les plus inoubliables pour les amateurs du genre.
Déconcertant par son côté parfois décousu et le caractère exhibitionniste de certaines séquences de commentaire, **The Great Rock'n Roll Swindle**, sur le phénomène Punk, a certes provoqué bien des remous au sein d'un public venu là pour y retrouver ses origines : le film aura vraisemblablement convaincu de l'importance d'un mouvement musico-social et de son originalité. De son intérêt, peut-être moins.
Que dire par contre du désastreux **La brune et moi** ? Une mise en scène indigente, des effets de caméra paraphrasant la musique, des comédiens semblant se demander davantage chaque seconde ce qu'ils étaient venus faire dans pareille galère, et des groupes musicaux parfois inférieurs à l'amateurisme le plus plat rendirent les 53 minutes de ce film — pas même digne de servir de repoussoir à ceux dont il vient d'être question — plus longues que les deux heures trente du **Baby Snake** de Zappa. Pauvre France, décidément !

Le musical dramatique

Nous entraînant dans les milieux jamaïcains de Londres sur fond de musique reggae, **Babylon** a été selon nous le meilleur « film musical » du festival au sens propre du terme : un film dans lequel la musique apparaissait comme un document en rapport avec l'ambiance ethnique ou sociale dans laquelle baignait une intrigue basée sur un scénario de fiction. L'intérêt documentaire de **Babylon** — qui eût largement mérité une récompense — était accru par l'apparente décontraction d'une réalisation pourtant soignée en profondeur et par l'humour des situations, des dialogues, ainsi que de personnages campés par des acteurs qui savaient ne pas se prendre au sérieux. L'ensemble se fait ainsi le reflet réaliste d'un quotidien mêlant comme toujours la tragédie et la comédie. Autre mérite de **Babylon** : l'intelligence d'un scénario qui, tout en se voulant le défenseur d'une ethnie, présente le plaidoyer avec suffisamment de nuance pour le rendre convaincant, en échappant au martyrologe. Le tout sur une excellente musique signée Denis Bovell.
Magical Mystery Tour, réalisé par les Beatles en 1967, avait été à l'époque un échec commercial. Sur l'anodin prétexte d'une parodie des agences de voyage, il se révèle aujourd'hui comme un film en avance sur son temps, par le langage cinématographique autant que par les idées sous-jacentes. Il a permis, au long d'un itinéraire à l'humour souvent corosif, de retrouver en particulier avec nostalgie un John Lenon dont les talents de comédien, tout comme pour ses trois compères, ne le cédaient en rien à ceux de chanteur.
Headin' for Broadway, mélange de **Fame**, de **Voices (Silence, mon amour)** et de quelques productions du même type, n'en a pas moins constitué, malgré son manque relatif d'originalité, une saine détente, en nous contant les mésaventures de quelques jeunes venus se présenter à la sélection destinée à former la troupe d'une revue musicale. Sans prétention mais gentillet, avec là encore une très bonne musique due au réalisateur-producteur du film (Joseph Brooks), **Headin' for Broadway** nous a de plus permis d'apprécier quelques jolis sourires féminins dont le charme s'ajoutait à celui, quelque peu désuet, d'un film qu'on pouvait, éventuellement, regarder avec une pointe de nostalgie toute romantique.
L'inégal **Times Square** a clôt le festival avec les errances de deux jeunes filles victimes d'un mal du siècle très 1980, sur la toile de fond d'un New York quotidien

L'univers punk décadent (« Great Rock'n Roll Swindle »)



et parfois pittoresque, vaguement imprégné de show-business. De boîtes de nuit en rues populeuses, de studios de radio en hangard désaffecté, **Times Square** tisse un puzzle composite mais équivoque, qui paraît bien mal se décider entre l'apologie de la révolte adolescente, sa satire et sa critique moralisante, peut-être pour n'avoir pas su jouer à fond la carte choisie. Apôtres d'une génération dont la libération sexuelle est l'une des têtes de pont, nos deux jeunes héroïnes, paradoxalement, ne semblent guère préoccupées d'amour, perdues qu'elles sont dans un scénario qui, malgré quelques connotations intéressantes, paraît les rendre complètement asexuées. C'est dommage, car outre l'absence d'une tendresse qui eût permis de faire passer bien des choses, **Times Square**, tout en misant sur les excès de l'émancipation, sombre dans une sorte d'irréalité en évitant d'en aborder l'un des aspecs les plus humains et les plus légitimes.

Mc Vicar, qui n'a de musical que la présence et la voix de Roger Daltrey, excellent comédien d'ailleurs au point d'avoir incontestablement mérité le prix d'interprétation qui lui a été attribué, a présenté, à peine romancée et à travers une réalisation soignée, l'histoire vraie de John Mc Vicar : ex-malfrat, condamné à 23 ans de prison pour vol à main armé, puis, après évasion et hold-up, à 26, libéré sur parole par anticipation, après avoir poursuivi ses études en détention, et devenu depuis un journaliste réputé outre-Manche. En un temps où partout le problème de la condition pénitentiaire et de la réinsertion sociale est un leitmotif, **Mc Vicar** prenait, avec qualité, une tonalité toute particulière, même si l'histoire — pourtant véridique ! — n'est pas toujours vraisemblable — voilà qui eût apporté bien de l'eau au moulin de notre concitoyen Boileau ! Film intéressant, à voir, en particulier, pour la musique de Jeff Wayne.

Enfin, **Go, Johnny Go** (1959) nous a replongés dans l'ambiance des comédies musicales de l'époque : une bouffée d'air pur, de naïveté même, dont l'un des moindres intérêts ne fut pas de nous permettre de retrouver, entre autres, Chuck Berry et Eddie Cochran. Un film d'une santé sans équivoque ni détour, d'une décontraction typique du cinéma américain des années 50, et dans lequel sourire et tendresse se mêlaient avec nostalgie à un climat musical non moins caractéristique.



Une jeunesse perdue et révoltée (« Times Square »)

Musical et Fantastique

Deux œuvres ont enfin illustré une tendance originale du cinéma musical, élargissant la vision tant de ce dernier que de la science-fiction. Elles ne constituèrent malheureusement pas les preuves les plus éclatantes qui se puissent trouver d'un heureux mariage entre les deux genres.

Americathon (1980), imaginant une Amérique perdue à son tour dans la crise du pétrole, n'est, par ses excès burlesques, qu'une semi-réussite. Le film perd sans doute d'autant plus aux yeux du public européen que ses moteurs essentiels relèvent manifestement d'une satire de la mentalité américaine que seuls peuvent apprécier pleinement ceux qui ont eu l'occasion de vivre celle-ci dans ses aspects les plus quotidiens. Si rire il y avait, c'était souvent sans conviction.

Signé pourtant Val Guest, **Tomorrow** (1970) partait d'une bonne idée : un groupe de jeunes musiciens utilisant des instruments électroniques se fait remarquer par des extra-terrestres qui les enlèvent, intrigués par le seul aspect qu'ils ont jugé digne d'intérêt dans la société humaine. Sujet mince, qui eût pu néanmoins se prêter à de multiples développements. Malheureusement, Val Guest, réalisateur consciencieux et sérieux, semble s'être quelque peu perdu dans cette comédie musico-futuriste qui, malgré son appréciable fraîcheur, paraît au total bien niaise et sans énergie. Spectacle plaisant, mais sans plus, malgré le pétillant regard de l'adorable Olivia Newton-John.

Ces quelques rares semi-fausses notes ne sauraient toutefois en aucun cas ternir la qualité générale d'une manifestation qui, faute d'avoir pu tout dire, a du moins largement ouvert les horizons de ce qu'il restait à montrer dans le genre du film musical.

A montrer, et à découvrir.

Bertrand Borie



SUITE DE LA PAGE 27 •

rendu visite, et je suis de nouveau tombé sous le charme de la sympathie qui émane de lui, et je n'ai plus su dire non.

Avez-vous travaillé en collaboration avec le réalisateur du* Voleur de Bagdad *?

Oui, j'ai travaillé en étroite collaboration avec M. Berger, après qu'eut été réglé le problème de M. Straus. Nous avons conçu ensemble toutes les séquences musicales, du moins jusqu'à septembre, date où il disparut complètement de la scène. Ensuite je restai seul, et fis ce que je voulais. Les scènes complémentaires tournées à Hollywood furent réalisées par Zoltan Korda, le second frère d'Alexandre. Là encore nous travaillâmes souvent ensemble — il avait réalisé également **Les quatre plumes blanches**. Nous travaillions dans un total climat de confiance et jamais il n'y eut la moindre divergence ni le moindre différent. En particulier il ne tomba jamais dans ce défaut si répandu chez tant de réalisateurs ou de producteurs qui s'imaginent s'y connaître mieux en musique que le compositeur lui-même...

Est-ce que votre expérience du* Voleur de Bagdad *vous fut de quelque utilité pour certaines compositions ultérieures ?

Paradoxalement — et je vous ai déjà expliqué pourquoi — il n'y eut pour moi aucun rapport entre la façon d'aborder ce film et le **Sinbad** de 1973, bien que ce film soit celui auquel on soit naturellement tenté de penser en premier. Toute la poésie, toute la puissance de l'art cinématographique contenues dans **Le Voleur** étaient complètement absentes du **Sinbad**. Ajoutez que le mixage final mettait la musique en valeur dans le film de Korda et je pense pouvoir dire en toute modestie qu'elle contribua pour une part au succès du film. Le mixage de **Sinbad** se fit en mon absence, et la musique fut étouffée, sinon tuée.

On trouve les trombones pour accompagner le djinn dans* Le Voleur, *et les tubas pour le centaure dans* Sinbad. *Est-ce pure coïncidence ? Similitude et différence donc pour illustrer ces deux créatures fantastiques. Pourquoi ?

Dans **Le voleur de Bagdad**, les trombones apparaissent en effet lors de la scène du survol du Grand Canyon ; il m'avait semblé que par la beauté et la puissance de leur son, ils étaient propres à accroître le caractère majestueux et impressionnant du cadre. Dans **Sinbad**, ce sont des tubas qu'on entend, parce qu'ils me paraissaient aptes à renforcer le caractère terrible et monstrueux de la créature. On eut d'ailleurs un mal fou à trouver deux tubas quand l'enregistrement se fit en Italie, car c'était la période des vacances. Mais j'ai insisté, car je comptais sur eux pour créer le climat d'horreur qui s'installe quand apparaît le monstre. Il fallut en faire venir un de Naples, notamment — l'enregistrement se faisait à Rome. M. Schneer et Harryhausen étaient là et furent enthousiasmés par le résultat. Par contre, moi, je me suis demandé par la suite pourquoi je m'étais dônné tant de mal : c'est une des scènes où la musique a été le plus massacrée au montage : on n'entend pratiquement rien, et n'importe quel instrument eût aussi bien convenu... [1]

On peut trouver certaines similarités dans la légèreté juvénile des musiques qui accompagne Abu dans* Le voleur de Bagdad *et Mowgli dans* Le livre de la Jungle. *Est-ce volontaire ?

Non, il s'était passé trop de choses entre les deux films. Mais il faut vous dire que tout compositeur a dans sa tête un certain bagage d'idées qui lui sont propres et qui sont liées à certaines réalités. Il est donc normal que, sans même le vouloir, il les utilise quand des similarités de situations se présentent à lui. De Bach à Stravinsky vous trouveriez des centaines et des centaines d'exemples de ce genre d'interférences, sans pouvoir accuser le compositeur de se répéter. C'est son langage à lui. Quand au fait qu'il y ait des ressemblances de style entre **Le voleur de Bagdad** et **Le livre de la jungle**, c'est normal. Après tout, il ne s'était écoulé que deux ans entre les deux, dans les deux cas le comédien principal était Sabu et tous deux étaient, chacun à sa façon, des fantaisies orientales. J'avoue que j'ai même utilisé dans **Le livre de la jungle** un ou deux thèmes que j'avais initialement conçus pour **Le voleur de Bagdad** et que, finalement, je n'avais pas utilisés.

Similarités ou non, l'essentiel est le style, ce qu'imprime le compositeur dans ses œuvres, et qui, forcément, affiche des correspondances. Je pourrais vous parler de tas de compositeurs, particulièrement à Hollywood — et c'est pour cela notamment que la musique hollywoodienne a été parfois si violemment attaquée — qui écrivent de la musique sans qu'il y ait de style personnel. Ce n'est que de la musique, ce qui ne l'empêche pas, parfois d'être très bonne en soi, mais sans personnalité. Et tant pis si je choque en disant cela, mais je pense avoir personnellement un style. Je ne l'ai pas fabriqué, j'étais né avec lui. Et il se retrouve dans toutes mes compositions. C'est vrai de tous les arts. Naturellement, ce style évolue, et on l'adapte aux circonstances. Quand s'est présentée à moi cette période durant laquelle j'ai composé d'assez nombreuses musiques pour des films historiques ou bibliques, il est évident que je ne pouvais pas les écrire de la même façon pour une action située dans l'Espagne du onzième siècle que pour Quo Vadis par exemple. C'est également vrai si vous rapprochez ces films de ceux dont l'histoire se déroule de nos jours. Mais même dans ces conditions je crois que celui qui connaît mon style reconnaît, par-delà des différences parfois grandes, que c'est ma musique.

Berlioz a déclaré un jour qu'il avait changé de style pour chacun des sujets auxquels il s'était attaqué. Merveilleuse idée, s'il en fût ! Mais écoutez sa musique et vous verrez que c'est totalement faux. C'est toujours du Berlioz, qu'il s'agisse de Roméo et Juliette, de la Damnation de Faust ou de la Symphonie fantastique. Particulièrement dans les orchestrations. Mais bien sûr, rien de tout cela n'est prémédité, planifié. Même les relations auxquelles je faisais précédemment allusion entre **Le voleur de Bagdad** et **Le livre de la jungle** n'habitaient pas consciemment mon esprit quand j'ai composé le second. Vous écrivez dans l'instant, en fonction de ce que vous inspire le film.

Le voleur de Bagdad* *est pratiquement un film 100 % musical. Est-ce votre choix ?

Dès le départ, le film avait été conçu comme devant être musical, comme l'étaient les films de Walt Disney tels **Blanche-Neige** ou **Pinocchio**. Simplement le style des films différait lui profondément. Mais l'optique « musical » était une option de base. C'était presque par moments un « dessin animé » avec des acteurs et cela se ressent également dans le traitement de certains passages musicaux. Quant aux chansons, elles étaient déjà écrites dans le script original. J'ai travaillé en collaboration avec Lord Vansitart, l'auteur des paroles, pendant tout l'été 1939. Il était à l'époque au Foreign Office : c'était pendant ce temps que se faisaient toutes les tractations diplomatiques que l'on sait et qui précédèrent immédiatement la guerre. Il y eut même un article dans le Figaro, en août, disant en substance : « Nous venons juste d'apprendre que Lord Robert Vansitart travaille actuellement avec le compositeur hongrois Miklós Rózsa sur les chansons du film **Le voleur de Bagdad**. Félicitons-nous de voir que l'un des responsables du Foreign Office a le temps de se consacrer à son activité de parolier : il n'y a pas de danger imminent de guerre ». Deux semaines plus tard, les chars d'Hitler entraient en Pologne...

D'où vous est ensuite venue l'idée de tirer une « suite » de votre musique pour* Le voleur de Bagdad *?

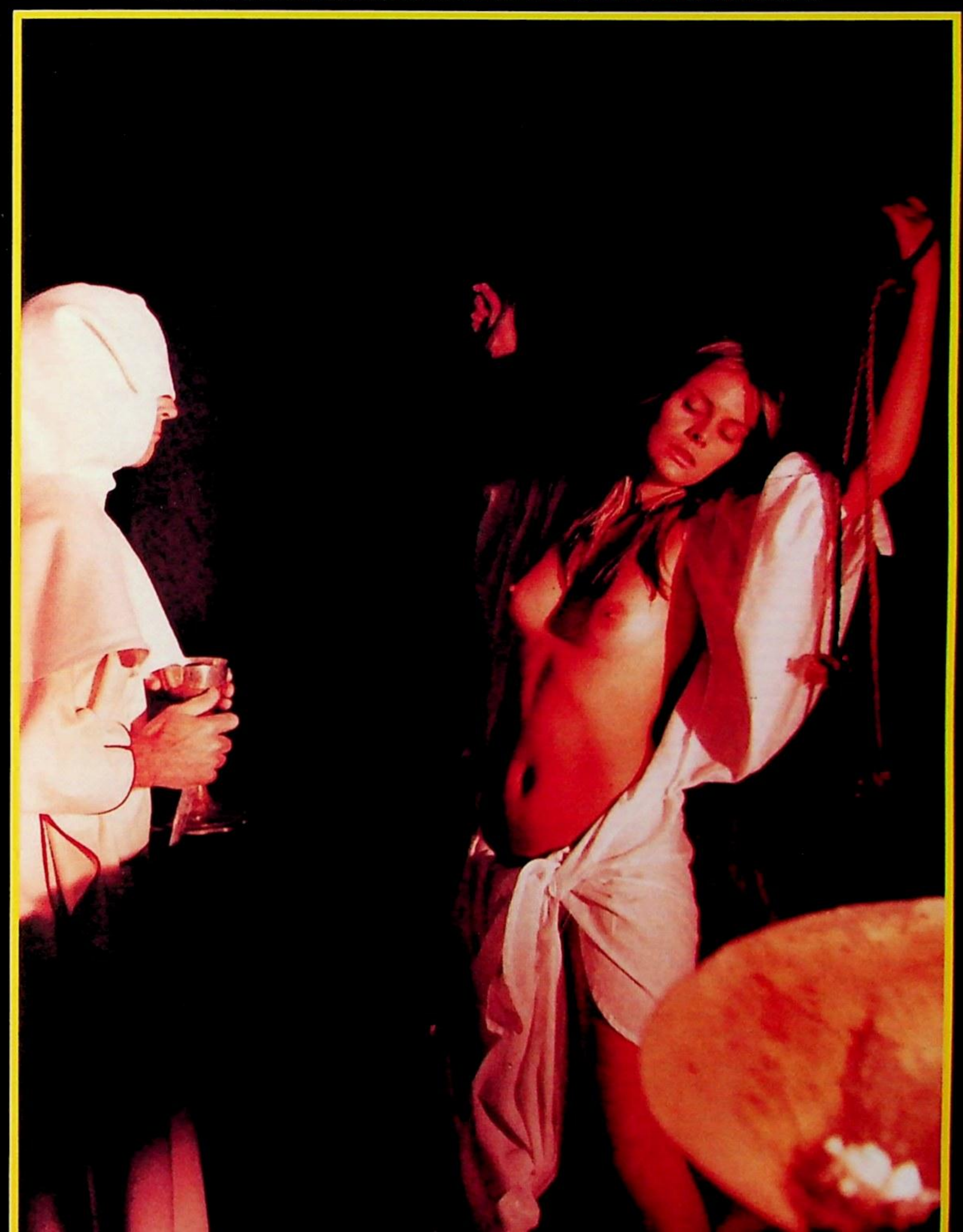
Quand j'étais à Hollywood, le film et la musique étaient devenus tous deux très connus. Un chef d'orchestre m'a demandé de composer une suite. J'ai sélectionné les séquences qui me paraissaient les plus intéressantes. Au départ elle était purement musicale. La narration par Leo Genn vint plus tard, quand une suite racontée eut été conçue à partir du Livre de la jungle. Elle remplissait une face et RCA Victor a pensé que cela pouvait faire un disque très intéressant pour les enfants en complétant avec Le voleur de Bagdad, à condition toutefois que la musique ne soit pas seule.

Propos recueillis et traduits par
Bertrand Borie

1. Notre interview avec le compositeur dans l'Ecran Fantastique n° 4, p. 121

SUR NOS ÉCRANS

Un diabolique cauchemar pour des créatures de rêve (« Murder Obsession »)



entretien avec **Jeannot SZWARC**

Quelque part dans le temps

Je suis pourtant bien sûr qu'il y a à peine deux minutes, sur le trottoir d'en face, c'était encore la mi-mars. Mais en arrivant devant une agence de voyages inondée de guirlandes de Noël, je me demande si je n'aurais pas été catapulté trois mois en arrière en traversant l'Avenue de l'Opéra. Serait-ce **Somewhere in Time** qui continue dans la réalité ?

C'est un peu le cas, puisque derrière ces caprices du décor et du calendrier se cache Jeannot Szwarc, qui a transformé l'Hôtel Edouard VII en bureaux pour les besoins de son nouveau film, **Enigma**. « On peut, dit-il, donner trois définitions différentes pour ce film : une histoire d'espionnage dans le style du **Troisième homme** ; une réflexion sur la dissidence politique en Allemagne de l'Est ; et un triangle d'amour entre deux hommes et une femme. »

Cela fait dix-huit ans que Jeannot Szwarc n'était pas revenu à Paris pour y travailler. Il ne cherche pas à cacher son émotion : « Je retrouve des amis qui m'écoutaient gentiment, mais qui étaient fort sceptiques quand je leur disais qu'un jour je ferais des films ». On se demande comment ses amis ont pu mettre sa parole en doute : il se dégage de Szwarc une telle énergie dans sa façon de travailler — il donne l'impression d'entraîner physiquement dans son sillage tous ceux qui l'entourent —, une telle énergie dans sa manière de parler — il est difficile de l'interrompre une fois qu'il a commencé à parler —, qu'on pense immédiatement que peu d'obstacles doivent résister devant lui. On trouve tout naturel, finalement, qu'il ait pu faire **Somewhere in Time** — mais personne n'en voulait.

Ce qui surprend plus, c'est qu'un homme comme lui ait pu s'orienter vers un pareil sujet ; c'est tant de sensibilité, tant d'intérêt pour les histoires d'amour fou. En un mot, même s'il clame le contraire, on aurait pensé qu'il était plus à son aise dans **Les dents de la mer** que dans **Quelque part dans le temps**. A cela il répond qu'il n'y a aucun rapport entre l'apparence extérieure des gens et leur vérité intérieure : « Qui aurait vu John Ford sans le connaître n'aurait jamais pu penser une seconde que c'était ce type-là qui avait tourné **Les raisins de la colère**. » Et il ajoute : « Je n'aime pas ces réalisateurs qui veulent faire croire qu'ils écrivent leur scénario le samedi, vont construire eux-mêmes leurs décors le dimanche, et tournent tout seuls leur film le lundi. Mon attitude dans mon travail est déterminée par le fait que je considère que je fais de l'artisanat, et en collaboration avec d'autres. Mon film n'est pas seulement mon film ; c'est aussi celui de chaque acteur ».

***Les dents de la mer — Seconde partie** et **Quelque part dans le temps** appartiennent l'un et l'autre au fantastique, mais n'en sont pas moins des films fort différents.*

Un jour, pendant le tournage des **Dents de la mer**, tout allait très mal. La mer était déchaînée et nous étions au beau milieu d'un ouragan. Je me souviens avoir déclaré ce jour-là à mon producteur : « Mon prochain film sera un film romantique sans effets spéciaux, un film comme on n'en a pas vu depuis quarante ans ». En fait, il y avait longtemps que j'avais l'idée de faire un film comme **Rebecca** ou **The Ghost and Mrs Muir**, mais je ne trouvais pas de sujet.
Lorsque, après **Les dents de la mer**, le producteur Ray Stark m'a proposé un film de science-fiction spectaculaire à réaliser avec des moyens colossaux, je lui ai dit que cela ne m'intéressait pas. Son conseiller juridique, Stephen Deutsch, qui se trouvait là, en m'entendant expliquer quel type de film je souhaitais faire, m'a fait savoir qu'ils avaient les droits d'un roman de Richard Matheson, **Bid Time Return**, mais qu'ils n'avaient pu trouver aucun réalisateur pour le porter à l'écran.
J'avais déjà travaillé avec Matheson pour la télévision, et c'était, de toute façon, l'une des premières personnes à qui j'avais rendu visite en arrivant à Los Angeles : j'étais allé voir tous mes écrivains de science-fiction préférés. Quand j'ai lu **Bid Time Return**, j'ai tout de suite senti que c'était ce que je cherchais, tout en étant conscient cependant qu'il s'agissait d'un livre difficile à adapter pour le cinéma. Deutsch a voulu produire le film lui-même. J'ai été d'accord. Universal a accepté l'idée, et nous avons passé les six mois qui ont suivi à développer un scénario.

Quelles ont été les modifications essentielles que vous avez apportées au roman, et comment avez-vous travaillé avec Matheson ?

Je suis très content, d'abord, que Matheson ait travaillé sur le film. Après les nombreuses mésaventures qu'il avait subies, en particulier pour **I Am Legend**, il avait presque renoncé à écrire pour le cinéma.
Nous avons commencé par décortiquer le livre scène par scène et page par page, pour déterminer d'abord ce qui pouvait être gardé pour le film et ce qui devait être éliminé. Mon travail personnel a été de visualiser l'histoire : je ne voulais pas de narration. Il a donc fallu introduire des personnages nouveaux. Pour ce qui touche au sujet lui-même, j'ai pensé que, plutôt qu'un personnage déjà mourant, passant son temps à avaler pilules et verres d'eau — ce qui est très peu cinématographique —, et fort peu crédible s'il avait les traits de Christopher Reeve, il valait mieux choisir pour héros quelqu'un qui se laisse mourir *par amour*. C'est moi qui ai imaginé la scène initiale avec la vieille femme ou la scène du portrait, mais le travail avec Matheson s'est fait à partir d'échanges perpétuels. Ceux-ci ont abouti à la rédaction par Matheson d'un premier scénario de 160 pages, que nous avons affiné ensuite. Cette première phase a duré six mois. Nous avons confié alors le scénario à la production. Mais six mois plus tard, nous n'avions aucune nouvelle...

Et comment se rompit ce silence ?

Je sentais bien que quelque chose n'allait pas. Quand j'ai téléphoné, j'ai appris que personne ne voulait de ce script. Finalement, grâce à Verna Fields, *executive* d'Universal — une femme remarquable —, j'ai obtenu une entrevue avec le président de MCA, et j'ai réussi à le convaincre de me laisser faire le film. Mais on me laissait le faire comme une espèce de récompense : j'étais celui qui avais su rétablir une situation plus que difficile sur **Les dents de la mer — Seconde partie**.
Les choses ont commencé à prendre forme lorsque j'ai obtenu mes acteurs et trouvé le décor principal pour **Somewhere in Time**. J'ai choisi Christopher Reeve parce que je voulais un acteur au physique classique, un Gary Cooper jeune. Et avec un visage qui puisse être accepté en 1912. Quand j'ai appelé l'agent de Chris pour lui soumettre ma proposition, il m'a répondu que j'avais fort peu de chances de l'obtenir, puisqu'il était quotidiennement inondé de scénarios. Persistant, j'ai appelé Richard Donner pour qu'il me parle un peu de Christopher Reeve, et ce qu'il m'a dit à son sujet n'a fait que me renforcer dans mon idée. De fait, Chris est un acteur extrêmement intelligent, très cultivé, et qui, malgré son âge, possède déjà une remarquable connaissance technique du cinéma. Je me suis donc risqué à lui envoyer mon scénario. Deux jours après l'avoir reçu, il donnait son accord.
Quant au personnage féminin, je me suis très vite rendu compte qu'il présentait une grande difficulté : dans la mesure où il n'apparaissait dans les quarante premières minutes que sous la forme d'un portrait, on risquait fort d'être déçu au moment où il apparaîtrait vraiment. Jane Seymour avait les mains, le visage, la peau d'albâtre qui convenaient pour une jeune femme en 1912.

Dans la scène d'introduction, vous faites jouer son personnage par une autre actrice. N'avez-vous pas songé à la vieillir par le maquillage ?

Je sais, précisément parce que j'ai souvent eu recours au maquillage à la télévision, que le maquillage, si parfait soit-il, ne peut pas tout faire. Il est des choses qui sont impossibles à maquiller, en particulier la voix. Il n'était pas gênant, de toute façon, d'employer ici deux actrices, puisque leurs apparitions étaient très espacées. Cela en outre ajoutera un élément de surprise chez les spectateurs non prévenus, encore que, si l'on regarde une photo de Susan French à vingt-deux ans, la ressemblance avec Jane Seymour soit hallucinante.

Etant donné le sujet, le décor a un rôle capital dans votre film.



Une merveilleuse histoire d'amour au-delà du temps et de la mort.

Matheson avait pensé pour son histoire à l'Hôtel Coronado de San Diego, celui qui apparaît dans **Certains l'aiment chaud**, et qui contient vraiment un musée du passé. C'est d'ailleurs en combinant cet élément et la vie de Maude Adams, comédienne du début du siècle qui passa sans transition de rôles comiques à des rôles tragiques en se refermant sur elle-même pour des raisons inconnues, que Matheson avait eu l'idée de son sujet.

Mais l'Hôtel Coronado ne me convenait pas : d'abord parce qu'il est aujourd'hui entouré de constructions modernes ; ensuite parce que je voulais une lumière plus douce que celle de la Californie. Le scénario prévoyait une ville au bord de la mer ; j'ai donc fait des recherches en Nouvelle-Angleterre et dans la région de Vancouver. Mais quand le producteur associé est arrivé avec un livre intitulé **The Great Grand Old Hotels of America**, j'ai su, en voyant une photo de l'Hôtel du Lac de Mackinac, que j'avais trouvé ce que je cherchais. Quand je m'y suis rendu pour les repérages, c'était l'hiver, et j'ai dû imaginer mes extérieurs : tout était couvert de neige ! L'avantage de l'endroit, c'est aussi qu'il avait toujours été interdit aux voitures et qu'il avait fort peu changé d'aspect à travers le temps. Nous avons dû d'ailleurs obtenir des dérogations spéciales pour nos camions et nos voitures.

Christopher Reeve, un décor plutôt imposant...* Somewhere in Time *n'est peut-être pas tout à fait le film modeste que vous décriviez tout à l'heure...

Quand j'ai dit que c'était un film sans effets spéciaux, j'ai voulu dire que, contrairement à tous les autres films qui ont pour thème un voyage dans le temps, **Somewhere in Time** n'a pas recours à une machine qui se met en marche dans des tourbillons de lumière. Quant au budget global du film — mais connaît-on jamais le budget exact d'un film ? —, il est de cinq millions de dollars, c'est-à-dire de trois millions et demi si l'on ne considère que les dépenses réelles. **Heaven's Gate** de Cimino a coûté quarante millions. Ces chiffres parlent d'eux-mêmes.

Somewhere in Time a été fait comme tout film devrait être fait : sans limousines, avec la même salle de maquillage pour tout le monde, et le même hôtel pour tout le monde. Tout ce qui a été dépensé est sur l'écran. Chris sortait de **Superman** ; Deutsch de **Cours après moi, Shérif** ! avec ses avalanches de voitures ; moi-même des **Dents de la mer**. Nous nous sommes tous regardés avec un sentiment de bonheur quand nous avons tourné, tout au début, la scène du portrait, tant son intimisme contrastait avec ce que nous venions chacun de connaître. J'ajoute enfin que c'est le seul film d'une *Major Company* où tout le monde, moi y compris, ait été payé au minimum syndical !

Les aspects techniques du film n'étaient pas pour autant secondaires.

Je voulais deux styles de couleur pour les deux époques : un présent froid et monochromatique, un passé impressionniste rappelant Manet, Monet, ou Degas. J'ai donc employé deux pellicules différentes. Loin de faciliter notre tâche, ce choix a entraîné un gros travail de mise au point en laboratoire. Mais il présentait un avantage majeur : avec le Fuji, je n'avais pas à utiliser de filtres. Ce jeu sur la couleur était essentiel pour le romantisme du film.

Etes-vous sûr de favoriser le succès du film en insistant autant sur son aspect romantique ?

Je parle du romantisme tel qu'on l'entendait XIXe siècle. Je ne pense pas qu'il existe de film vraiment réaliste, de toute façon, mais on m'accordera qu'il est peu courant aujourd'hui de rencontrer une histoire où tout tourne autour de l'amour d'un regard et où l'on meure d'amour ! Pourquoi n'y-a-t-il pas de grandes histoires d'amour contemporaines ? Parce qu'il n'y a plus, aujourd'hui, de grand obstacle à l'amour : l'adultère, l'honneur... tout cela ne signifie plus rien. Mais dans **Somewhere in Time**, l'obstacle, c'est le temps.

Le romantisme dont je parle, ce n'est pas un romantisme de la larme à l'œil, c'est une recherche de l'absolu.

Pensez-vous en disant cela au personnage interprété par Christopher Plummer, qui dans l'histoire est bilingue... comme Jeannot Szwarc ?

Oh non, il ne me ressemble guère. Il parle anglais et français uniquement pour des raisons historiques : il y avait au début du siècle beaucoup de troupes de théâtre européennes où plusieurs nationalités étaient représentées.

Ce qui m'a intéressé dans ce personnage que joue Christopher Plummer, c'est que l'amour qu'il porte à Jane Seymour est un amour à la Pygmalion : il aime beaucoup plus la *création* que la *créature*. Et cet homme si intelligent se met à accumuler les erreurs, et même contre lui-même, à partir du moment où il voit Christopher Reeve intervenir dans la vie de Jane Seymour.

Mais n'a-t-il pas un rôle foncièrement ambigu ?

Oui, il a un don qui le distingue des autres. Et c'est moi qui ai voulu son ambiguïté. Tout le monde voyait en lui au début un personnage totalement antipathique. Je l'ai voulu tragique.

Puisque vous parlez de tragédie, pour quelle raison le titre original du roman,* Bid Time Return, *qui était une citation de Shakespeare, n'a-t-il pas été conservé ?

Nous avons dû changer le titre lorsque nous nous sommes rendu compte que, *bid* étant un mot qui n'est plus guère en usage aujourd'hui, la plupart des gens — même des gens

intelligents — comprenaient *BED Time Return* ! J'aurais aimé garder ce titre original pour la France, mais on m'a dit que **Demande au Temps de revenir** avait un côté film d'art qui condamnerait le film ! A vrai dire, je n'ai jamais rien compris aux mystères des titres. Je n'aurais jamais pensé que Z, avec un tel titre, puisse être un tel succès.

Toujours au sujet de la tragédie, votre film se termine par la mort du héros.

Le héros meurt d'amour, mais je ne voulais pas une fin triste. Je voulais montrer cet amour défiant le temps, un peu comme dans **L'éternel retour** de Cocteau et Delannoy. Je pense que la scène finale, telle que je l'ai tournée, est claire : l'âme du héros quitte son corps pour aller rejoindre celle de Jane Seymour. Bien sûr, il y aura toujours quelques rationalistes butés pour voir autre chose. Certains auraient même voulu, puisque le voyage dans le temps est physiquement impossible, que je présente toute l'histoire comme un rêve, mais j'ai joué le jeu. J'ai tenu à ce que la transition entre présent et passé soit imperceptible. Et, pour que le public croie à cette histoire, j'ai employé le vieux principe d'Hitchcock et lui ai donné une supériorité sur le héros : en entendant le bruit des chevaux, le spectateur sait *avant* Chris Reeve que nous sommes en 1912.

N'est-ce pas un peu l'essence même du cinéma que cette création d'images disparues ?

Effectivement, j'ai toujours pensé que le domaine du cinéma par excellence était le rêve et le merveilleux. En disant cela, je pense moins à **Star Wars** qu'à **La Belle et la Bête** de Cocteau, et à d'autres films où l'on trouve ce que j'appellerai un surréalisme poétique. Il ne faut pas se cacher que ce genre est un genre difficile. Mais c'est là le cinéma pur : celui qui découvre un autre monde.
Beaucoup de jeunes ont découvert **Somewhere in Time** avec émerveillement parce qu'ils n'avaient jamais eu l'occasion de voir de tels films précédemment.

Est-ce vous qui avez choisi John Barry pour la musique ?

Oui, c'est mon choix. Je le voulais à cause de ce qu'il avait fait pour **The Lion in Winter**. Il fallait que toute la musique du film soit structurée en fonction d'un morceau classique. Nous avions, d'un commun accord, choisi Mahler. Mais lorsque j'ai fait un premier montage, je me suis aperçu que sa musique ne convenait pas : elle écrasait le film. De son côté, Barry avait des difficultés : en prenant Mahler comme référence, il composait, lui, une musique qui se faisait de plus en plus triste. Il a alors suggéré Rachmaninoff. J'ai dit : « Pourquoi pas ? Voilà qui va faire rugir un certain nombre de mes amis intellectuels français ! Il faut seulement éviter d'utiliser du Rachmaninoff qui ait déjà servi. » John m'a réveillé en pleine nuit pour me faire entendre au téléphone la **Variation 16** de Rachmaninoff sur un thème de Paganini. Je la connaissais ; au montage, elle marchait très bien.
Mais Rachmaninoff, on l'entend peu dans le film, finalement. La musique du film, c'est celle de John Barry. Je trouve que c'est un musicien extraordinaire, avec un registre d'une étendue surprenante : on s'en rendra compte encore en entendant la musique qu'il a composée avec seulement un harmonica et une batterie pour le dernier film de Richard Donner.

Où en est votre projet* The Quest *?

Mon *vieux* projet. Ma hantise. C'est une histoire que j'ai écrite il y a dix ans, qui se déroule dans un monde moyenâgeux en proie à la peste, dans lequel se trouve une Licorne qui rend aux cœurs purs ce qu'ils ont perdu. Mais nul ne sait dans quelle oasis se cache cette Licorne. Quatre personnages, un magicien qui a perdu sa magie, un bouffon qui ne fait plus rire, une jeune fille qui n'a plus d'amour, et un chevalier lépreux se rencontrent et partent à sa recherche. Ils la trouveront, pour la perdre aussitôt, comprenant que la quête est toujours plus importante que son objet.
Tout le monde a peur de ce sujet. Mais les choses peu à peu semblent prendre tournure. J'ai maintenant un scénario, des dessins, je sais où le tourner. **Somewhere in Time** ne se serait jamais fait sans moi. Il s'est fait. J'espère que **The Quest** connaîtra bientôt le même sort.

Propos recueillis par
Frédéric Albert-Lévy

Entretien avec **Luigi COZZI**

Contamination

Luigi Cozzi n'est pas un inconnu pour les lecteurs de l'Ecran Fantastique. Nous lui avions consacré dans notre numéro 8 un long interview sur les débuts de sa carrière et sur **Starcrash**. La sortie de son dernier film, **Contamination**, est l'occasion de revenir sur ce jeune réalisateur dont la carrière semble résolument s'orienter vers le fantastique.

Avez-vous participé à d'autres films entre* Starcrash *et* Contamination *?

Oui, mais pas en tant que réalisateur. J'ai écrit deux scripts, dont un pour un film d'horreur.

***Vous paraissez vouloir vous consacrer au fantastique, mais on relève pourtant dans votre carrière au moins un film qui n'appartient pas du tout au genre,* Dedicato a una stella...**

Oui. C'était une histoire d'amour, qu'on m'avait demandé parce que cela marchait bien à l'époque. Comme j'avais de mon côté besoin d'argent, j'ai accepté. Ce n'était pas désagréable en soi, mais j'avoue que ce n'est pas le genre de film que j'aime tellement faire.

A l'époque de* Starcrash*, le bruit avait couru qu'une suite était envisagée. Qu'en a-t-il été finalement ?

A dire vrai, ce n'est pas moi qui l'avais annoncé, mais plutôt mes amis Caroline Munro et Judd Hamilton, qui voulaient faire une suite. Moi j'envisageais plus généralement une autre aventure spatiale, mais pas forcément une suite de **Starcrash**. J'ai depuis écrit deux ou trois autres scripts de ce type, mais aucun tournant autour du personnage de Stella Star. On m'a demandé de changer le nom du personnage principal féminin et de réintroduire Stella Star. Mais les projets n'ont pas été concrétisés, et je crois que maintenant il est trop tard.

En mettant* Star Wars *de côté, car c'est un cas un peu particulier, que pensez-vous de la politique consistant à tourner des suites pour ce type de film ?

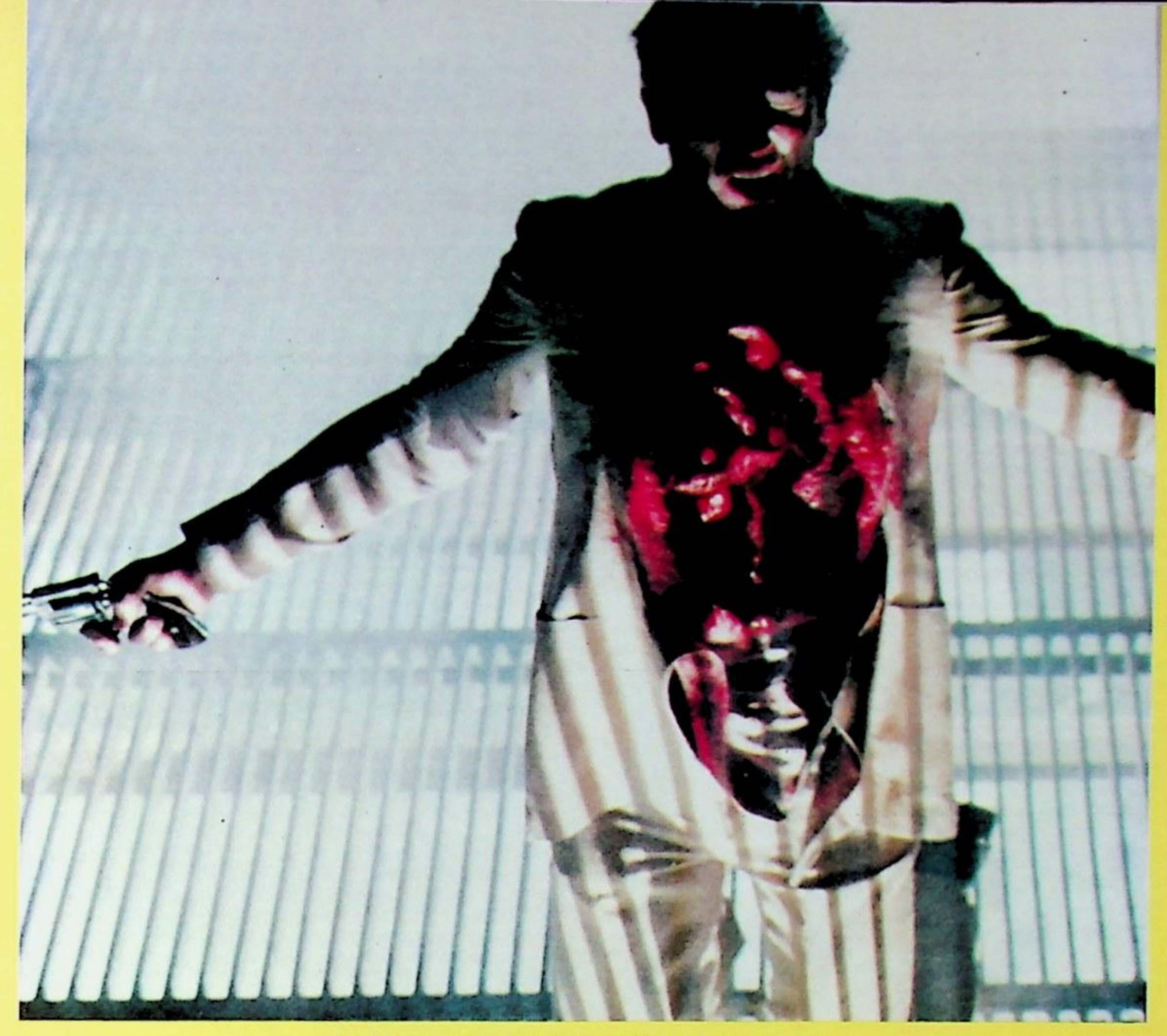
Je pense qu'en soi c'est sans utilité, mais si l'on prend l'affaire sous un angle commercial, l'avantage de tels projets est qu'ils sont faciles à vendre, parce qu'il existe un public dont on a pu tester l'importance quantitative avec le premier film. Personnellement, ce type de projet ne m'intéresse pas car je trouve plus enthousiasmant de travailler sur quelque chose de nouveau. Surtout si on a soi-même fait le premier film. A moins, comme c'est arrivé pour quelques-uns, que ce soit néanmoins l'occasion d'apporter quelque chose de réellement neuf.

Comment est née l'idée de* Contamination *?

L'autre projet d'aventures spatiales — **Star Riders** — n'ayant pas abouti, j'avais cependant besoin de faire un autre film. Je n'avais rien fait depuis neuf ou dix mois, et j'avais besoin d'argent. Le problème, particulièrement en Italie, c'est que si vous voulez être presque certain de voir votre projet accepté, il faut avant tout qu'il ne soit pas original dans sa présentation, qu'il rappelle quelque chose qui a marché. Alors je me suis dit qu'en proposant par exemple un script dans le genre d'**Alien**, j'avais mes chances. Et comme je m'y attendais, cela a marché. L'idée est née en un week-end, et la semaine suivante, j'avais trouvé des gens intéressés...

Je suppose que si le point de départ était une sorte d'imitation d'Alien, votre but, en écrivant le script, était de vous en écarter un peu et de faire ouvre plus originale...

Oui, mais c'était difficile, parce que vous savez, le producteur a toujours le dernier mot. Déjà au niveau des différentes péripéties, du cadre, j'ai pu m'écarter d'**Alien**. J'ai aussi multiplié les ingrédients d'**Alien** — non pas un œuf, mais des milliers d'œufs — ce qui a paru proprement merveilleux au producteur... enfin passons ! Et puis j'ai mêlé des éléments qu'on trouvait dans d'autres films comme **L'invasion des profanateurs de sépultures** ou **Quatermass II**.



Le « gore » made in Italie (« Contamination »)

Mais on trouve souvent dans vos films une sorte de clin d'oil, d'humour au second degré. Est-ce une façon de prendre de la distance par rapport à l'original ?

Oui, tout à fait, en évitant cependant la parodie. Notez aussi que j'y fais apparaître des références qui ne sont pas cinématographiques : le monstre de **Contamination** est ainsi un cyclope, qui perd tout pouvoir dès qu'il devient aveugle. Cela rappelle Ulysse. D'autant que mon cyclope est dans une cave, tout comme celui de la légende grecque qui vivait dans une caverne. Le mélange entre la science-fiction et les anciens mythes me plaît beaucoup. Et une scène comme celle de la douche est à sa façon une citation de **Psychose**.

Une grande partie du film doit donc être prise à deux niveaux.

Certes, mais toujours avec l'optique de donner la primeur à l'aspect effrayant. Je crois que c'est celui-ci que perçoit avant tout le public. Mais j'aime jouer avec mon audience, comme par exemple lors de la longue séquence initiale de l'exploration du navire. Cela devient quelque peu un jeu, si vous voulez.

Pourquoi avez-vous choisi de montrer l'implosion des corps dès le début du film ? Ne pensez-vous pas qu'une progression dans l'horreur eût été meilleure ?

En un sens, oui, mais je pense que c'est une tout aussi bonne solution d'avoir un début fort, qui provoque un choc. Cela n'empêche pas d'autres progressions dans le suspense par exemple. Cela permet de donner d'emblée le ton au film, et de faire comprendre immédiatement le réel danger que constituent tous ces œufs. De plus, pour faire ce que vous dites, il faut assurer d'un bout à l'autre le scénario. Or d'une part, à l'époque où je l'ai écrit, je me suis trouvé confronté avec de graves problèmes personnels qui m'empêchaient de me concentrer sur mon travail autant que cela eût été souhaitable. Et surtout, si je peux pleinement revendiquer le début et la fin du film qui relèvent d'ailleurs essentiellement de la science-fiction et de l'horreur, je ne peux pas en dire autant de toute la partie centrale, qui, à mes yeux, marquent une pause, un ralentissement dont je me serais volontiers passé. J'avais dû la confier à quelqu'un d'autre qui n'a pas selon moi fait un très bon travail : il m'a fallu la reprendre, la réadapter. Mais j'étais prisonnier du fait qu'une partie de la production était déjà préparée — les décors par exemple — en fonction de la première version. Je n'aime pas tellement cette partie centrale : une scène comme celle de la douche, ce n'est pas vraiment moi qui l'ai voulue. Et même pour faire le début, j'ai eu des problèmes : on ne voulait pas de tournage aux USA au départ, parce que cela revenait trop cher...

N'aviez-vous pas prévu au départ des scènes situées sur Mars, en vue de rendre plus explicite la suite ?

Si en effet, quelques scènes qui devaient se dérouler sur le générique. Pour suggérer simplement que quelque chose n'était pas normal. Mais le producteur voulait lui un générique sur fond noir. A la façon de Kubrick... Et je ne suis pas parvenu à lui faire admettre de placer au début ces scènes. Alors je me suis dit « oublions Mars ! », et je me suis battu pour faire se dérouler le générique au moins sur l'entrée du bateau dans le port de New York. Cela n'a pas été une mince affaire !

C'est la raison du flash-back...

Oui, bien sûr. Et puis cela me permettait de réintroduire

un côté science-fiction dans une partie du film qui s'éloignait un peu trop du genre à mon goût.

Mais avez-vous mis dans ce flash back ce que vous entendiez mettre au départ dans le debut ?

Pour une part oui, mais le début — contrairement au flash-back qui s'avère assez précisément explicite — le début n'était pas destiné à donner une clé. Il se limitait essentiellement aux cosmonautes dans la neige, avec des traces, sans qu'on sache ce que c'était. Il s'agissait d'esquisser une situation de fait sans dire ce qu'elle signifiait.

Comment a été fait le trucage permettant de montrer l'implosion des personnages ?

C'est tout simple : il est basé sur l'utilisation de l'air comprimé. Il posait évidemment un problème : il fallait qu'il ne présente aucun risque pour les comédiens. De toute façon, des explosifs, en admettant même que nous fussions parvenu à trouver une solution permettant leur emploi, offraient un inconvénient : ils auraient nécessairement dégagé de la fumée. Alors l'air était la seule solution envisageable, quelle que soit la façon dont on envisageât le problème. Les acteurs étaient un peu inquiets, mais en fait c'était comme un vent très fort, sans plus.

Combien de temps a duré le tournage, et quel a ete le coût du film ?

J'ai filmé pendant six semaines, et cette production a coûté environ 800 000 dollars.

Comment le monstre a-t-il été conçu ?

Nous l'avons d'abord dessiné bien sûr puis confié à son auteur. Il était animé par une gigantesque mécanique, qui n'a d'ailleurs pas toujours fonctionné comme nous le souhaitions. Et je ne sais pas si le spectateur s'en rend compte, mais j'ai toujours pris soin de le montrer par des plans très rapides, et sans jamais le faire apparaître en entier, soit en me servant des éclairages, soit en le filmant par morceaux. Le suggérer sans le montrer réellement était selon moi la seule façon de le rendre crédible. Mis en pleine lumière, je crois que par définition il devenait ridicule. Prenez le cas d'**Alien** : tout ce qui concerne le monstre est excellent : sauf la fin, quand on le voit en entier, et qui est selon moi de trop. Mais j'aurais aimé avoir plus de temps : les scènes finales ont été tournées en trois jours seulement, alors qu'il y a plus de cent plans différents ! C'était complètement fou. Mais c'est un procédé qui permet de rendre la scène crédible. Cela permet de laisser l'imagination du spectateur s'emballer sur ce que vous ne faites qu'esquisser, et cela seul rend la terreur possible. Je pense que beaucoup de films à monstre s'écroulent en partie dès que le monstre apparaît sur l'écran au grand jour.

Apparemment, les choses ne vous ont pas été facilitees pour tout ce qui concernait l'aspect science-fiction du film. Pourquoi ?

Parce que paradoxalement, le producteur est un homme qui hait la science-fiction. C'est comme cela que tout le milieu du film s'en écarte. Lui voulait que le côté James Bond prédomine, d'où ce bizarre compromis... Le début, s'il avait été conforme à mes désirs, se serait prolongé plus longtemps aux USA, et nous aurait conduit vers une ferme désolée, où les personnages auraient découvert des choses encore plus inquiétantes. Il y aurait eu au moins dix ou quinze minutes d'action supplémentaires. Mais le producteur ne voulait pas tourner dans ce pays à cause du coût : c'est ainsi que nous n'y avons passé que deux ou trois jours, pour filmer le générique, le cameraman et moi seulement.

Pourquoi alors avoir choisi pour la suite l'Amérique du Sud ?

Je ne l'ai pas choisi, on me l'a demandé, simplement parce qu'il y avait des co-producteurs sud-américains, et qui proposaient de financer tout ce qui serait tourné là-bas en particulier. Mais là encore je pense que ce n'était pas la situation géographique idéale.

Pourquoi avoir pris les Goblin pour la musique ?

Le producteur exécutif était Sergio Leone, et il voulait Morricone. Mais je ne pensais pas que Morricone convenait pour ce type de film. On m'a demandé alors qui j'envisageais : j'ai répondu que je songeais fortement à Pino Donaggio. Seulement personne ne connaissait Donaggio... Alors ils ont pensé aux Goblin, très connus pour des films d'épouvante. Et j'ai dû abdiquer, parce que si ce n'avait pas été eux, on serait revenu à Morricone. Alors je préférais encore les Goblin, pour un film de ce genre, j'entends.

Ne pensez-vous pas qu'une musique plus dramatique aurait mieux convenu ?

Si bien sûr, et je crois que le style symphonique de Donaggio est très bien pour un film comme cela. Je ne suis pas convaincu du tout par les guitares et autres instruments électroniques sur certaines séquences comme celles de la fin, avec le monstre. Je ne dis pas qu'ils font un mauvais travail, et le public semble aimer cela, mais franchement... pour moi cela ne colle pas. J'ai acheté le disque mais je ne l'écoute jamais. Quand je pense à ce qu'avait composé John Barry pour **Star Crash**...

Pour en revenir aux procédés techniques, pour quelle raison avez vous choisi d'utiliser le ralenti pour la plupart des scènes d'implosion ?

Parce que si vous avez recours au défilement normal, personne ne voit rien. C'est un moyen artificiel pour rendre les scènes plus spectaculaires. D'ailleurs, au début, le producteur m'avait fait la remarque : pourquoi employer un procédé si classique ? Il n'en voulait pas. Soit. Le résultat prouve que sans le ralenti, de telles scènes perdent tout leur effet dramatique et spectaculaire.

On a parlé de l'humour au second degré, mais je pense que l'extrême fin du film, avec l'œuf caché au milieu des détritus, est un clin d'œil non masqué...

Oui, c'est évident. C'est un gag pur et simple, qui ne doit absolument pas être pris au sérieux par rapport à l'économie générale du film...

Il y a pourtant un ou deux details dans le scénario qui vont à l'encontre de ce qu'on aurait pu attendre dans le sens traditionnel : le fait que le personnage masculin qui est apparemment le plus important meure, et le fait que le « traitre » ne soit pas dévoré par le monstre...

Pour le traître, en fait, les deux fins étaient possibles : être dévoré ou implosé. Il suffisait de choisir, mais il est vrai qu'avec toutes les scènes qui précèdent, autour du monstre, j'ai créé un peu une fausse piste. En ce qui concerne les deux personnages masculins sympathiques, il est exact que j'ai sciemment rompu la présentation logique : personne ne s'attend à ce que le véritable héros soit celui qui n'apparaît, de façon bien pâle en plus, qu'au milieu du film. Mais si vous allez par là, il y a une autre caractéristique qui n'est pas propre à ce film, mais à tous mes films, c'est que le personnage central, et même le leader, est en général une femme. Ici c'est le docteur, dans **Star Crash** c'était Stella. C'est une façon de me démarquer de ce qu'on voit en général, et puis par nature, cela me plaît.

Dans **Contamination**, *c'est peut-etre moins surprenant : il s'agit d'une femme de science, ce que notre monde connait dans la réalité. Mais dans* **Star Crash**, *c'était beaucoup plus affiché...*

Oui, en effet, et d'ailleurs, vous savez, cela m'a posé bien des problèmes, parce que l'idée ne séduisait guère le producteur. Si je m'étais laissé faire, voilà au moins un point sur lequel **Star Crash** eût été fondamentalement différent de ce qu'il est. C'est le genre de conception difficile à faire admettre, surtout dans un pays comme l'Italie...

Votre pays est décidément pour vous la source de bien des difficultes. Vous disiez que la science-fiction n'y était pas fort prisée ?

Non, peut-être parce que cela se heurte à l'esprit « religieux » de ce peuple. Mais il faut l'admettre : les gosses marchent très bien avec la science-fiction. Mais dès que vous vous adressez à une population âgée d'une vingtaine d'années, vous savez que l'auditoire se réduit à une élite, une toute petite élite. L'horreur, le sang, ont plus de succès, en particulier grâce aux films de Dario Argento.

Avez vous actuellement un projet en cours ?

C'est difficile dans un tel contexte. J'ai un script de science-fiction que je viens de terminer. Mais vous dire si le projet aboutira... et comment... Tant qu'on se heurtera au manque de moyens, et à ce désir de la part de nombreux producteurs de ne pas prendre de risque et de ne se lancer que dans du déjà vu, on ne pourra jamais être sûr du lendemain. J'ajoute qu'on a beaucoup de mal à convaincre les gens qu'il faut mettre le prix pour réaliser du travail bien fait. Sur ce plan-là, je n'ai pas trop à me plaindre, puisque mes films se sont bien vendus aux USA, ce qui prouve qu'ils répondaient à certaines normes. Dire que c'était ce que je voulais faire, là, c'est une autre histoire...

Propos recueillis et traduits par Bertrand Borie

Entretien avec **Roger CORMAN**

Les mercenaires de l'espace

De **La chute de la maison Usher** au **Baron rouge**, en passant par **L'horrible cas du Dr X**, **Not of this Earth** ou **Wild Angels**, Roger Corman mène depuis plus de vingt-cinq ans une carrière fort diversifiée de producteur et de réalisateur. Si certains ont jugé bon de la critiquer tant en elle-même que pour les films qu'elle a engendrés, Corman s'est néanmoins imposé comme un spécialiste des réalisations soignées, malgré des budgets réduits et des temps de tournage records, sans pour autant ternir l'apparence de luxe de beaucoup d'entre elles. Il suffit de juger par l'accueil que réserve chaque année le public du Festival Fantastique de Paris à chaque apparition de son nom sur l'écran pour se convaincre de l'efficacité dont il a laissé le souvenir, grâce par exemple au style flamboyant — et reconnaissable dès les premières images ! — de ses adaptations d'Edgar Poe.

Mais Roger Corman est de ces hommes qui ne vivent pas sur leur acquis. Il vient en effet de monter ses propres studios d'effets spéciaux et, grâce à eux, de nous donner une production fort honorable dans le domaine de la science-fiction : **Les mercenaires de l'espace**. C'était l'occasion de faire avec lui le point sur cette carrière, et sur un avenir qu'il semble vouloir riche en perspectives diverses.

Comment vous est venue l'idée de créer New World Pictures ?

Cela faisait longtemps que je travaillais sur des films à petit budget, que je distribuais moi-même car cela facilite beaucoup les choses d'assumer la distribution en même temps que la production ; la première est au moins aussi importante que la seconde. Et c'est ce sentiment qui a été principalement à l'origine de cette compagnie. Mon intention n'était d'ailleurs pas au départ de ne réaliser des films que pour elle. Je pensais aussi en venir à des budgets plus importants, et travailler également pour d'autres studios. Mais je me suis rapidement rendu compte que m'occuper de New World prenait beaucoup de temps. C'est ainsi que j'ai été amené à cesser pratiquement mes activités de réalisateur. Pour un temps seulement, j'espère. Mais une compagnie de cette sorte demande vraiment un tel travail et une telle énergie que c'est inconciliable, du moins si l'on veut faire les choses sérieusement.

Les mercenaires de l'espace ***est-elle la plus importante production de votre compagnie ?***

La plus importante, je ne sais pas, mais la plus coûteuse, sans nul doute. Nous avons commencé, dans cette compagnie, avec des films dont le budget se situait entre 100 000 et 200 000 dollars, et ce avec beaucoup de succès. Puis ces budgets se sont progressivement élevés. Notamment, nous avions eu une production d'un million de dollars, puis une autre de deux. Mais avec **Les mercenaires de l'espace**, nous avons encore grimpé. Le film a coûté cinq millions de dollars. C'était la première fois que je disposais d'un budget capable de me permettre des effets spéciaux au sens propre du terme. Maintenant, tout est relatif : c'est un gros budget pour moi, mais pas pour ce type de film, si l'on songe que **Star Trek** ou **Le trou noir** ont coûté quarante millions de dollars. Le film a été très bien reçu par la critique aux Etats-Unis. C'est un divertissement, parce que c'est un film d'aventure et d'action qui relève du domaine de la science-fiction, et qui comporte un peu d'humour. Commercialement, il marche très bien là-bas. Cela n'empêche pas qu'y transparaissent des thèmes plus sérieux, comme la guerre, la possibilité pour des formes de vie et de pensée très différentes de cohabiter et de s'unir, etc. Disons que c'est un film qu'on peut regarder à deux niveaux, mais dans lequel nous avons en apparence privilégié l'aspect spectaculaire et distractif.

Le film est sorti aux USA à la même époque que **L'empire contre-attaque**. ***Est-ce un hasard ou bien souhaitiez-vous rivaliser avec lui ?***

Non bien sûr. En fait, **L'empire contre-attaque** est sorti légèrement avant **Les mercenaires**. J'aurais souhaité personnellement le contraire. Mais **L'empire contre-attaque** est un excellent film qui bénéficie d'un très gros budget. Ce dont je suis heureux avec **Les mercenaires**, c'est qu'il est le premier film dont les effets spéciaux aient été dans mes propres studios, des studios que j'ai montés pour cela.

Ce studio est-il une des raisons pour lesquelles vous prévoyez une suite ?

Il est certain que si j'ai monté ce studio, c'est pour l'utiliser. Mais il ne s'agit pas d'une suite à proprement parler. Mon projet est plutôt de me lancer dans une série de films de science-fiction. Nous en commencerons un en mars, par exemple, intitulé **Planet of Horrors.** Mon intention est de produire au moins un ou deux films de science-fiction par an dans le futur, et de faire pleinement tourner grâce à cela mon studio d'effets spéciaux.

Et ce studio fonctionnera-t-il également pour d'autres productions que les vôtres ?

Oui. Son succès nous a d'ailleurs surpris. A peine avions-nous terminé les effets des **Mercenaires de l'espace** que John Carpenter nous a contactés pour y réaliser ceux de son film **Escape from New York.** Nous avons aussi un accord avec une compagnie anglaise pour une série télévisée de science-fiction. Nous allons bien entendu y travailler pour **Planet of Horrors**. Nous devons déjà faire face à d'assez nombreuses demandes...

Et quel sera le sujet de Planet of Horrors ***?***

L'action se situe sur une planète lointaine, et c'est un peu l'histoire d'une quête menée par un équipage à la suite de la disparition d'une expédition spatiale sur cette planète. Une série d'événements horribles arrivera aux différents membres de la nouvelle expédition. L'idée, c'est qu'il existe sur cette planète une force qui rend réelles toutes les terreurs engendrées par le cerveau des créatures qui y vivent. Si par exemple vous ressentez une peur de tomber du haut d'une montagne, ou d'une falaise, vous vous retrouverez, contre votre volonté, en train d'escalader une montagne et, arrivés au sommet, vous sauterez. Si vous redoutez d'être attaqué par des créatures surgies de la nuit, vous le serez réellement, exactement comme vous l'aviez imaginé. Et à la fin du film, les personnages comprendront que tout ce qui leur arrive n'est rien d'autre que ce que leur propre esprit a engendré. Ils découvriront également qu'il y a une cause à tout cela, une explication philosophique, quasi-métaphysique. Mais là-dessus, si vous voulez bien, je me tairai pour l'instant...

Cela rappelle un peu Planète interdite...

C'est vrai, dans l'idée de ces créatures qui naissent de l'imagination, et n'ont aucune consistance réelle. C'est également différent, et cela va plus loin que dans **Planète interdite**. Mais c'est exact, il y a au départ une certaine similitude...

Y aura-t-il beaucoup d'effets spéciaux dans **Planet of Horror** ***?***

Bien sûr ! Il en aura sur les deux planètes — car les personnages viennent de leur propre planète — et nous aurons donc celles-ci ainsi que des maquettes d'engins spaciaux, ce qui est l'aspect le plus traditionnel. Il y aura aussi une gigantesque pyramide, qui est en quelque sorte le cœur de l'une de ces planètes, et puis diverses créatures monstrueuses qui peuplent la seconde.

Mais pourquoi avoir créé votre propre studio d'effets spéciaux, au lieu d'utiliser simplement les studios américains, ou même ceux anglais qui sont couramment mis à contribution pour ce genre de film ?

Pour des raisons d'indépendance personnelle. J'avais eu des contacts avec plusieurs autres studios du genre de ceux dont vous parlez. Aucun ne pouvait me garantir la réalisation des effets dont j'avais besoin dans les temps que je leur deman-

dais. Comme mon intention était en plus d'intensifier ma production dans ce type de films, je risquai que chaque fois le problème — en particulier les mêmes incertitudes — se représente. Ajoutez que les prix que me proposaient ces studios étaient parfois bien plus élevés que ceux que je pouvais obtenir en me lançant moi-même dans l'affaire. Et la différence n'était pas des moindres : le budget des effets spéciaux pouvait aller dans certains cas jusqu'à un million de dollars de plus que le budget total de mon film : — pour moi, c'était rédhibitoire. A la limite, sans mon propre studio, je ne pouvais pas faire le film.

Pensez-vous désormais vous spécialiser dans la science-fiction, ou avez-vous l'intention de revenir aux films d'horreur ?

Mon but est de me consacrer aux deux. Et pas seulement eux, mais aussi des films « contemporains », ou bien même un mélange Horreur/Science-Fiction — ce qui sera le cas de **Planet of Horrors.** J'envisage aussi une comédie d'horreur, **Samedi 14**... Cela ne vous rappelle rien ?

Et le style de La course à la mort... ?

Je voudrais bien y revenir aussi. J'aimais beaucoup **La course à la mort** car c'était là encore un film qui se jouait à deux niveaux. C'était un film distractif, un film d'action qui tablait sur l'humour ; mais c'était également, indirectement, une réflexion sur la violence dans la société humaine. Et je crois pouvoir dire qu'à son époque, il reposait sur un sujet vraiment original, ce qui n'est pas tellement fréquent. La plupart du temps, on reprend une idée qui existait déjà, et on la présente, on la traite différemment : ce sont les ingrédients qui changent. Ce double aspect de la course — la vitesse qu'on pouvait atteindre et le nombre de gens qu'on pouvait tuer — c'était nouveau. Je paierais cher celui qui m'amènerait une idée originale comme l'était celle-là !

Pour en revenir aux* Mercenaires de l'espace*, ce film paraît obéir à une conception nouvelle du personnage féminin dans ce type de production : si l'on compare l'héroïne un peu pâlote de films comme* Les survivants de l'infini *ou* Planète interdite*, on mesure l'évolution qui a conduit à des personnages comme Stella Star dans* Le choc des étoiles*, la Princesse Leia de* La guerre des étoiles *ou votre Walkyrie. Comment expliquez-vous cela ?

La Walkyrie des **Mercenaires de l'espace** appartient, c'est vrai, à un monde dans lequel les femmes assument les mêmes tâches que les hommes, avec la même énergie et la même force. Notamment, piloter des engins spatiaux sophistiqués ne leur pose pas de problèmes. Notez que par ailleurs, elle reste très féminine — sans la moindre équivoque... Je crois que c'est une idée qui plaît, et je la trouve attachante, dès lors qu'on s'applique à ce que les femmes restent profondément des femmes. Dans nombre de mes films, vous trouvez des personnages féminins forts.

Et pourquoi avoir pris le parti de tuer tous les alliés du héros ?

C'est difficile à dire. En premier lieu, dans toute guerre, il y a des gens qui meurent, et ce ne sont pas seulement les mauvais. Bien que **Les mercenaires de l'espace** soit un spectacle, une distraction, je voulais qu'il conserve des éléments réalistes et tragiques. Car c'est tout de même, d'un certain point de vue, un film de guerre. Et je ne crois qu'il aurait été moralement honnête de montrer mes héros qui s'en sortaient tous vivants. Mais l'idée de départ n'était pas de les faire tous mourir. Le script a été plusieurs fois remanié. Et pas toujours pour des raisons qui relevaient de ses intentions propres. Ainsi, par exemple, les Nestors, à l'origine, survivaient à l'affrontement. Mais quand nous avons vu les scènes finales qui les faisaient apparaître, elles ne nous ont pas paru bonnes. Alors nous avons décidé de les faire périr dans le combat.

Vous semblez avoir voulu vous efforcer de trouver des types de personnages nouveaux, comme les Nestors, justement, ou les Kelvin, avec des pouvoirs originaux par rapport à ce qu'on trouve habituellement dans ce type de film.

C'est tout à fait vrai. Ce n'était pas facile de venir après des films comme **Star Wars** ou **Star Trek**. Nous avons donc en effet cherché des aspects vraiment originaux, dans les personnages en particulier. Mais l'origine du scénario n'est pas, elle, originale. Je ne pense pas vous apprendre grand chose en vous disant qu'il est inspiré du thème des **7 Samouraïs**... Ce n'est certes pas du tout la même histoire, mais la situation est identique. Le nom de la planète Akir et de ses habitants est lui-même un hommage voulu au réalisateur japonais Akira Kurosawa. Mais j'étais intéressé par l'idée de cette société pacifique — ici post-industrielle — qui se trouve soudain aux prises avec des tentatives destructrices et guerrières, et qui est du même coup contrainte de les affronter. Il me semble en effet que c'est un développement moderne intéressant de ce qu'on pouvait trouver dans des sociétés plus traditionnelles.

Vous avez donc participé à l'établissement du script ?

Oui.

Plus généralement, comment envisagez-vous votre travail de producteur et votre collaboration avec l'équipe ?

Je pense que mon rôle est de superviser l'ensemble, mais discrètement. Dans la plupart des cas, les scripts reposent sur une idée de moi. Au moins en ce qui concerne les thèmes essentiels. Puis je prends un scénariste et travaille avec lui au développement de cette idée, de ces thèmes. Enfin, quand le script nous paraît au point, je choisis un réalisateur, et nous avons de très sérieuses discussions sur la mise en scène, sur la manière la plus appropriée de visualiser les différentes séquences, le style de la mise en images. Mais une fois que nous nous sommes mis d'accord, j'essaye de m'effacer. Je suis en général les tout premiers temps du tournage, je m'y rends quelquefois, mais je n'ai pas le temps de tout suivre. Et je pense que ce n'est pas ma place. En revanche, bien sûr, je visionne les rushes. Je crois que si j'étais toujours présent sur le plateau, cela serait nuisible : les gens auraient tendance à me demander mon avis, et à quoi servirait alors de faire confiance à un metteur en scène ? D'ailleurs, vous savez, suivre un tournage sans y participer, cela n'a rien de très palpitant.

Que préférez-vous, réaliser ou produire ?

Les deux en même temps. L'idéal c'est de visualiser soi-même ses propres idées, car il est évident que, quelle que soit la qualité du travail accompli par un autre réalisateur, vous n'obtenez pas exactement le résultat que vous aviez imaginé.

Comment choisissez-vous vos réalisateurs ?

En général ce sont des gens avec lesquels j'ai déjà travaillé, à qui j'ai confié des tâches diverses sur différents films, en particulier la direction de la seconde équipe pour le tournage de scènes d'action. Je ne me contente pas de gens dont j'ai vu le travail. Je veux des personnes que j'ai vues également à l'œuvre quand il s'agissait de faire celui-ci.

Vous avez à plusieurs reprises parlé d'humour. Pensez-vous qu'à l'heure actuelle il soit impossible de réaliser des films comme* Les Mercenaires *sans un certain humour ?

Je pense que ce serait possible de réaliser un film comme **Les Mercenaires** ou **Star War** de façon totalement sérieuse, mais je ne crois pas que le résultat serait aussi valable. Il ne faut bien entendu pas tomber dans la comédie, mais il est bon de « casser » le sérieux. Il me semble que l'impact auprès du public est plus grand ainsi.

Vous avez mené une carrière très diverse, mais dans laquelle le fantastique tient une place prépondérante. Pour quelle raison ?

Parce que, par goût, j'aime aborder des sujets variés. Cela ne m'intéresse pas de m'enfermer dans un genre. Mais le fantastique me ramène toujours à lui, car il me semble être le genre qui nous permet d'exprimer le mieux ce qui est enfoui au fond de notre esprit, et que nous cherchons toujours à faire ressortir. C'est pourquoi je suis tant passionné par Poe...

Plus que par Lovecraft, semble-t-il...

Oui. J'aime beaucoup ce dernier, mais je trouve Poe encore plus riche, plus complexe. Il faut dire que j'ai eu la chance de travailler beaucoup avec Richard Matheson, qui est selon moi un des meilleurs écrivains de cinéma actuels. Il l'a prouvé, je pense, par les adaptations qu'il a faites de Poe justement, et qui posaient un problème majeur, parce qu'il partait de contes parfois très courts et qu'il n'était pas évident de les étendre ainsi aux dimensions d'un film. Et pour en revenir à la question de la variété, j'ajoute que j'aime saisir les occasions de diversification à l'intérieur d'un genre : c'est pourquoi, par exemple, j'ai pris beaucoup de plaisir à faire **Le masque de la Mort rouge**, qui était situé dans un contexte moyenâgeux. Et, comme je vous l'ai dit, je n'entends pas, dans l'avenir, m'enfermer dans un genre précis. Ce n'est pas le fait de posséder un studio d'effets spéciaux, par exemple, qui m'y contraindra...

Propos recueillis par
Gilles Polinien et **Bertrand Borie**,
et traduits par Bertrand Borie.

Le charme agressif d'une Walkyrie du futur (« Les mercenaires de l'espace »). ▶



Murder Obsession

Le retour au fantastique de Riccardo Freda

Considéré à juste titre comme l'un des « maîtres » transalpins du cinéma fantastique, Riccardo Freda, à la carrière particulièrement éclectique (comprenant aussi bien des films d'épouvante que des fresques historiques, des westerns ou « musicals ») n'avait plus tourné depuis huit ans. Réalisateur très prisé des cinéphiles, au style élégant et raffiné, Freda nous offrit, durant les fastueuses années 60, des œuvres dont les amateurs se souviennent avec nostalgie : **Les vampires *(1956),* Caltiki, le monstre immortel *(1959),* Maciste en enfer, L'effroyable secret du Docteur Hitchcock *(1962),* Le Spectre du Professeur Hitchcock *(1963), etc.***
Grâce au soutien d'un jeune producteur français, Freda a pu renouer aujourd'hui et avec le cinéma, et avec le fantastique. Nous vous présentons donc en avant-première **Murder Obsession, *dont la sortie nationale est prévue pour la rentrée.***

• C'est à une étrange et mortelle histoire d'amour que nous convie pour son dernier film Riccardo Freda. Un jeune comédien (Michael) arrive chez sa mère en compagnie de sa secrétaire Shirley — comprenez : sa petite amie. Il y est bientôt rejoint par Berryl, la vedette du film dans lequel il tourne, et une amie de celle-ci ainsi que par le réalisateur (Oliver). Dernier acteur du drame qui va se jouer : un majordome (Hans). Drame, car déjà, l'accueil glacial que la mère réserve à la jeune et jolie recrue de Michael ne présage rien de bon, et n'est guère moins équivoque que la première scène entre la mère et le fils, dans laquelle, verbalement et, probablement, mentalement, la première frise l'inceste à défaut de le concrétiser. On peut donc, sous de tels auspices, commencer à s'attendre au pire. Toutefois, comme il se doit dans tout film à suspense, la solution finale dépassera les plus folles élucubrations du spectateur — même au prix de quelques poncifs suffisamment discrets pour ne pas ternir l'ensemble.

Histoire de compliquer une situation qui n'est déjà pas si simple, une scène initiale aura laissé planer juste ce qu'il faut de doute sur la véritable mentalité de Michael ; de plus, Berryl n'est pas indifférente à celui-ci et vice-versa, ce qu'on comprendra sans mal lorsqu'on saura que sous les traits de la jeune femme se cache la plastique quelque peu ensorceleuse de Laura Gemser (**Emmanuelle Noire !**)... Et comme tout ce beau monde passe une partie de son temps à plus ou moins consciemment s'observer, sinon s'épier, ce seront autant d'occasions pour certains des protagonistes de devenir à leur insu des témoins gênants, avec tout ce que cela implique.

Est-il besoin de préciser que dans le tourbillon d'un mystère croissant, cadavres et fausses pistes ne tarderont pas à se succéder ? Mais la fin réservera quelques surprises, puisque par ailleurs, un autre point d'interrogation se dessine lentement : comment est mort, jadis, le père de Michael... ?

Avec un réel talent, Freda a su éviter le mélodrame dans lequel une telle intrigue risquait à tout instant de le faire chuter. Jouant un peu au funambule au-dessus des gouffres presque confondus du drame de mœurs, du thriller psychologique et du film d'horreur, il fait et laisse tout à la fois s'imbriquer, peu à peu, les thèmes ; il orchestre ainsi une valse tour à tour anodine, érotique et violente, au rythme des accords de Liszt et de Bach, sur un fond de fanatisme quasi religieux et de folie dont l'issue ne peut être qu'inéluctable.

S'appliquant à une mise en image élaborée, Freda nous ramène par la même occasion au style de la « vieille école » italienne des Mario Bava et autres spécialistes transalpins : au détour d'une scène ou dans les contours d'une autre, on mesure pleinement avec qui ont pris leur cours un Dario Argento ou plus encore un Puppi Avati. Et cela ne manque pas de charme : le mérite de Freda est en effet d'avoir su évoluer avec son temps sans tomber dans ses excès. Les scènes d'amour sont belles et romantiques, la violence jaillit, mais sans débordements. Malgré quelques scènes fortes, l'esprit du film reste en accord avec la rondeur du piano qui l'accompagne tout autant qu'avec les couleurs, souvent de pastel et de demi-teinte. Ce n'en est que plus convaincant, et bien que quelques maladresses rendent certains aspects de l'œuvre passagèrement confus, l'ensemble évolue avec une force constante selon un crescendo de suspense bien établi.

Le personnage de Hans permet de retrouver un Henri Garcin qu'on avait un peu oublié, et si Stephano Petrizi (Michael) échappe par bonheur à la fadeur stéréotypée des jeunes premiers traditionnels, Martine Brochard (Shirley) et Laura Gemser dévoilent leurs charmes avec une féminité toute de séduction. Une réalisation par certains côtés désuette, sinon « rétro », mais symbole d'une époque où le cinéma se voulait efficace avant d'être voyant...

Bertrand Borie

France-Italie 1980 — *Production :* Dionysio Cinematografica/Cinevog. *Prod. :* Pino Collura, Enzo Boetani, Simon Mizrahi. *Réal. :* Riccardo Freda. *Scén. :* R. Freda et Antonio Corti. *Phot. :* Christiano Pogany. *Mont. :* Riccardo Freda. *Mus. :* Franco Mannino (Bach, Listz, Vivaldi). *Int. :* Stefano Patrizi (Michael Stanford), Martine Brochard (Shirley), Henry Garcin (Hans), Laura Gemser (Beryl), John Richardson (Oliver), Anita Strinberg (Glenda), Silvia Dionisio (Deborah). *Dist. en France :* Gaumont. 95 mn. Eastmancolor.

Le sanglant rendez-vous des témoins encombrants.





Films sortis à l'étranger

Etats-Unis

American Pop
Réal. : Ralph Bakshi. « Columbia ». *Scén. :* Ronni Kern.
• Quatre générations pour retracer, en 97 minutes, l'histoire de l'Amérique et de sa musique en dessins animés. Depuis **Fritz the Cat**, en passant par **Wizards** ou **The Lord of the Rings**, Ralph Bakshi s'est octroyé un style qui lui est propre, aussi bien pour l'animation (très différente de celle à laquelle nous a habitué Disney) que pour le choix et le traitement de ses sujets.

Earthbound
Réal. : James L. Conway. « Taft International Pictures ». *Scén. :* Michael Fisher. *Avec :* Burl Ives, Christopher Connelly, Meredith Mac Rae.
• Victime d'une avarie, un vaisseau spatial venu d'une autre planète se pose dans une bourgade des Etats-Unis. A son bord, se trouve une famille de gentils « aliens » flanquée d'un chimpanzé vert. Cette petite colonie aura bien du mal à s'adapter à la vie des terriens...

Eyewitness
Réal. : Peter Yates. « Fox ». *Scén. :* Steve Tesich. *Avec :* Sigourney Weaver, William Hurt, Christopher Plummer.
• La découverte du cadavre d'un homme d'affaires chinois dans un building sert de point de départ à un mystère où l'angoisse se mêle à l'insolite. Sigourney Weaver, que l'on n'avait pas revue depuis **Alien** interprète une jeune journaliste par qui le scandale arrive.

Sphinx
Réal. : Franklin J. Schaffner. « Orion ». *Scén. :* John Byrum, d'après le roman de Robin Cook. *Avec :* Lesley-Anne Down, Frank Langella, Maurice Ronet, Sir John Gielgud.
• Emotions fortes pour une jeune égyptologue, partie à la recherche d'une tombe mystérieuse, et témoin d'un meurtre à la suite duquel elle va être pourchassée par d'atroces trafiquants.
Ce film marque le retour à l'écran de l'inoubliable interprète du **Dracula** de Badham dans un « suspense-terror » au pays des pharaons signé Franklin J. Schaffner (**La planète des singes, Ces garçons qui venaient du Brésil**).

Brésil

As filhas do fogo
Réal. : Walter Khouri.
• Science-fiction.

Canada

My Bloody Valentine
Réal. : George Mihalka. « Secret Film Co. Production ». *Scén. :* John Beaird, Stephen Miller. *Avec :* Paul Kelman, Lori Hallier, Neil Affleck, Keith Knight.
• Une série de crimes horribles perpétrés par un mineur fou-furieux armé d'une pioche traumatise la population de la cité ouvrière de Valentine Bluffs.
Ce film de « blood and gore », comme les américains en raffolent, n'est pas sans rappeler **Vendredi 13** : budget principalement consacré aux effets spéciaux, action soutenue (un meurtre toutes les 7 minutes), victimes jeunes, crescendo de chocs... Extrêmement sanglant dans sa version intégrale, **My Bloody Valentine** a cependant subi quelques allègements afin d'être distribué par Paramount.

Grande-Bretagne

Drift to Dawn
Réal. : Ian Lloyd.
• Suspense futuriste.

Hong-Kong

Dangerous Encounters of the First Kind
Réal. : Hark Tsui. « Fotocine Film Co. » *Scén. :* Hark Tsui. *Avec :* Lot Lit, Lin Chun Shi, Albert Au.
• Après l'étonnant **Butterfly Murders** (présenté au 10e Festival de Paris), le dernier film de Hark Tsui est une œuvre fantastique assez singulière qui témoigne bien du style innovateur de ce cinéaste oriental.

Encounter of the Spooky Kind
Réal. : Samo Hung. « Bo Ho Films Company » pour Golden Harvest. *Scén. :* Samo Hung, Huang Ying. *Avec :* Samo Hung, Chung Fa, Chan Lung.
• Epouvante et kung-fu : afin de conjurer la malédiction dont il est victime, un pauvre tireur de pousse-pousse a recours à la magie noire.

Lost Souls
Réal. : Mou Tun-fei. « Shaw Brothers ». *Scén. :* Mo Fei, Yeh Tung-yu. *Avec :* Yen Hung, Chi Feng, Chen Ming.
• Abordant par le biais du film d'aventures le problème de l'immigration clandestine entre la Chine et Hong-Kong, ce film devient par la suite une des bandes les plus horrifiantes qui se puisse voir à ce jour : décapitations sanglantes, tortures insoutenables, dégradations physiques abominables et mille autres perversités émanant d'un genre cinématographique très prospère à Hong-Kong.

Mexique

El ano de la peste
Réal. : Felipe Cazals.
• Une terrible maladie se répand sur la Terre...

Films terminés

Etats-Unis

The Alchemist
Réal. : Craig Mitchell. « Ideal Films ». *Scén. :* Alan Adler. *Avec :* Richard Ginty, Lucinda Dooling, John Sanderford.
• Film d'épouvante produit par Charles Band, spécialiste du fantastique à petit budget (**Crash, Laserblast, Tourist Trap, Day Time Ended**).

Children at Play
Réal. : Patrick Regan.
• Par désir de vengeance envers les assassins de leur père, deux enfants doués de pouvoirs surnaturels réaniment le cadavre de celui-ci.
Las des histoires de baby-sitters terrorisées et autres tueurs déments en cavale, Alain Silver, le producteur, est convaincu que ce « shocker » devrait surprendre tous les amateurs de films d'horreur.

Ghost Story
Réal. : John Irvin. « Universal ». *Scén. :* Lawrence D. Cohen, d'après le roman de Peter Straub. *Avec :* Fred Astaire, Melvyn Douglas, Douglas Fairbanks Jr., John Houseman, Craig Wasson, Patricia Neal.
• Adapté de l'excellent roman de Peter Straub paru chez Seghers, le film s'articule autour de la plus extraordinaire affaire de réincarnation qui se puisse imaginer en la personne d'Eva Galli, une actrice morte depuis plus de 40 ans, revenue pour se venger de la cité de Milburn en Nouvelle Angleterre.
Distillant de nombreux moments de terreur pure, la chronique de cette petite ville peu à peu plongée dans le chaos n'est pas sans rappeler celle de **Salem's Lot**.

Looker
Réal. : Michael Crichton. « Ladd Co. ». *Scén. :* Michael Crichton. *Avec :* Albert Finney, James Coburn, Susan Dey.
• Le nouvel et dernier épisode de la série **Mondwest**, s'emparant de l'industrie des cosmétiques comme nouvelle source d'effroi, est interprété par Albert Finney que nous verrons bientôt dans **Wolfen**, un film d'épouvante très attendu où il est question d'une confrérie de lycantrophes se réunissant dans les égouts de New York.

Madman Marz
Réal. : Joe Giannone. « Legend Lives Company ».
• Terreur.

Espagne

Supernatural
Réal. : Eugenio Martin. « Impala/Kalender Films ». *Avec :* Maximo Valverde, Cristina Galbo.
• Film fantastique réalisé par l'un des spécialistes ibériques en la matière.



HELL NIGHT

IRWIN YABLANS and BRUCE COHN CURTIS present
LINDA BLAIR in "HELL NIGHT"
Starring Vincent Van Patten, Kevin Brophy, Jenny Neumann, Suki Goodwin,
Jimmy Sturtevant and Peter Barton. Produced by Irwin Yablans & Bruce Cohn Curtis.
Directed by Tom DeSimone. Executive Producers Joseph Wolf & Chuck Russell. Screenplay by Randolph Feldman

Worldwide Sales: Compass International Pictures 9229 Sunset Blvd. Suite #818 Los Angeles, CA. 90069 Telephone (213) 273-9125 Telex: 674948

France

Les jeux de la comtesse Dolingen De Gratz
Réal. : Catherine Binet. « Films du Nautile/Prospectacle ». *Avec :* Carol Kane, Michael Lonsdale, Marina Vlady.
• Réalisé grâce à l'avance sur recettes, ce film nous transporte dans l'univers étrange de la célèbre comtesse-vampire.

Italie

Fantasma d'amore
Réal. : Dino Risi. « Intercontinental Dean Film/Renn Production/AMLF ». *Scén. :* Dino Risi, Bernadino Zapponi. *Avec :* Romy Schneider, Marcello Mastroianni.
• A mi-chemin entre le rêve et la réalité, le nouveau film de Dino Risi est une étrange histoire d'amour entre un industriel italien et le fantôme d'une femme qu'il aima jadis. Celle-ci lui apparaîtra sous les traits dont il a gardé le souvenir mais également sous ceux d'un être à la laideur repoussante, jusqu'à ce qu'il sombre dans la folie.

Nouvelle-Zélande

Scarecrow
Réal. : Sam Pillsbury. *Scén. :* Sam Pillsbury, Michael Heath, d'après le roman de Ronald Hugh Morrieson. *Avec :* Anne Flannery, John Carradine.
• Après l'intrusion très remarquée de l'Australie dans le domaine du fantastique, la Nouvelle-Zélande aborde, à son tour, le genre qui nous intéresse grâce à ce film de terreur situé dans les années 50 : arrivé dans une petite ville, un tueur fou (John Carradine) choisit comme prochaine victime une jeune adolescente.

Films en tournage

Etats-Unis

Tron
Réal. : Steven Lisberger. « Walt Disney Productions ». *Scén. :* Steven Lisberger, Bonnie Mac Bird, David Rimmer.
• Après **Le trou noir**, les studios Walt Disney sont à nouveau mobilisés, y compris le département animation, pour le tournage de ce film de science-fiction (au budget de 10 000 000 de dollars) dont les effets spéciaux nécessiteront, à eux seuls, une année de travail et d'efforts. Sa sortie aux Etats-Unis est prévue pour l'été 1982.

France

Huit jours ailleurs
Réal. : Claude Chabrol. « Producteurs Associés ». *Scén. :* Claude Chabrol, Paul Gegauff. *Avec :* Patrick Norbert, François Cluzet, Pascale Rocard.
• Claude Chabrol s'est inspiré d'un fait divers qui fit couler beaucoup d'encre l'an dernier : l'enlèvement par des extra-terrestres, et sous les yeux de ses amis, d'un jeune homme qui ne devait réapparaître que huit jours plus tard pour raconter son incroyable aventure.

Italie

The New York Ripper
Réal. : Ruggero Deodato. « Flora Film ».
• Les multiples horreurs d'un « Jack l'éventreur » américain.

Films en production

Etats-Unis

Beyond Forever
« Forum Productions ». *Scén. :* Jack Olester d'après son roman.
• Histoire d'amour sur fond d'occultisme.

Hysterical
« Cinema Group ». *Scén. :* Trace Johnston, Bill, Mark et Brett Hudson.
• Satire humoristique du cinéma d'épouvante rappelant, par sa conception, les films des Marx Brothers ou du tandem Abbott et Costello.

Nebula Run
Réal. : Stan Dragoti.
• Farce de science-fiction, mise en scène par le réalisateur du **Vampire de ces dames**, s'articulant autour d'une course intergalactique dont le vainqueur deviendra l'homme le plus riche de l'univers.

Scream
Réal. : Michael Raschella. *Scén. :* Michael et Carole Raschella.
• Epouvante.

Etats-Unis/Nouvelle-Zélande

Dawn of Time
Avec : Christopher Atkins.
• Une aventure à l'époque préhistorique avec le jeune héros du **Lagon Bleu**.

Espagne

Nagor the Warrior
Réal. : J. Simon Piquer.
• Après avoir réalisé **Monster Island** (d'après Jules Verne), la plus ambitieuse production ibérique à ce jour, Simon Piquer (également responsable de **Supersonic Man**) tournera le premier film de Sword and Sorcery espagnol.

France

La soupe aux choux
D'après le roman de René Fallet. *Avec :* Louis De Funès.
• Dans cette production Christian Fechner, le célèbre comique incarnera un paysan confronté à des extra-terrestres auxquels il s'efforcera de faire apprécier les coutumes et les joies de son terroir (soupe aux choux, vin rouge etc.).

Italie

The Iliad
Réal. : Federico Fellini. « Vides Cinematografica/Warner Bros. ». *Scén. :* Federico Fellini, Anthony Burgess.
• La mythologie grecque peuplée de ses fabuleux personnages servira de thème au prochain film de Fellini qui sera tourné dans les studios romains de Cinecitta.

Films en projet

Etats-Unis

The Dragon of Krull
Réal. : Peter Yates. « Columbia ».
• Ambitieux projet de Sword and Sorcery (25 000 000 de dollars) dont le tournage est prévu pour septembre 1981.

Neon Maniacs
« Pesto Productions ». *Scén. :* Mark Patrick Carducci.
• Thriller du surnaturel.

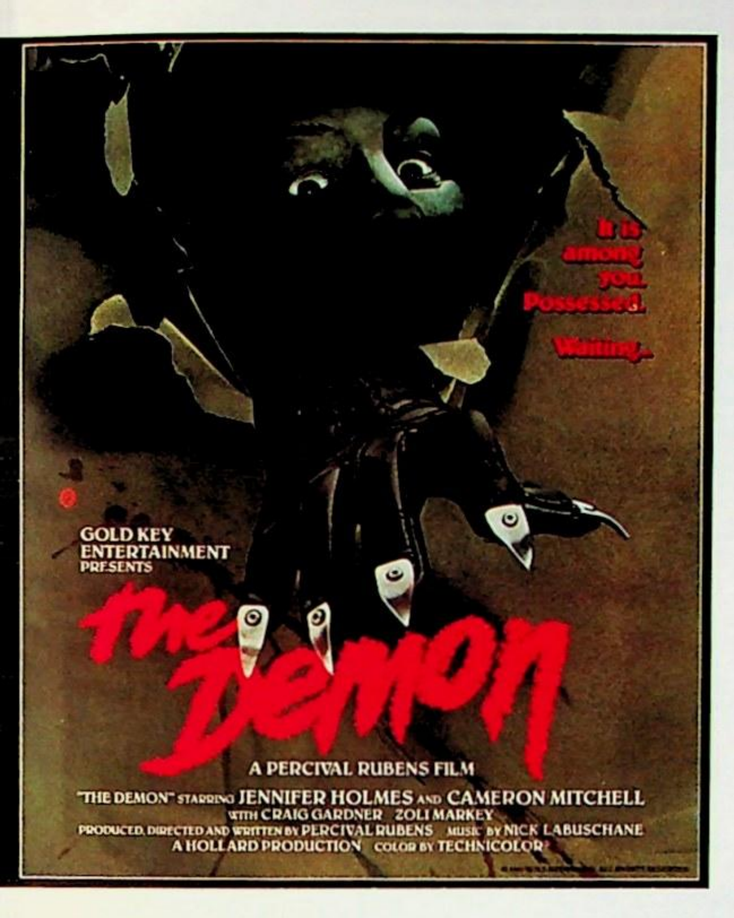
You Never Grow Up
« Walt Disney ». *Scén. :* Delia Ephron.
• Fantaisie musicale sur le monde de l'enfance dont la production, fait sans précédent dans les annales des studios W. Disney, a été confiée à une femme, Golda David. Celle-ci enchaînera avec un second film fantastique **I Wish I Were 18 Again**, l'histoire d'un octogénaire dont le vœu de redevenir adolescent est miraculeusement exaucé.

Canada

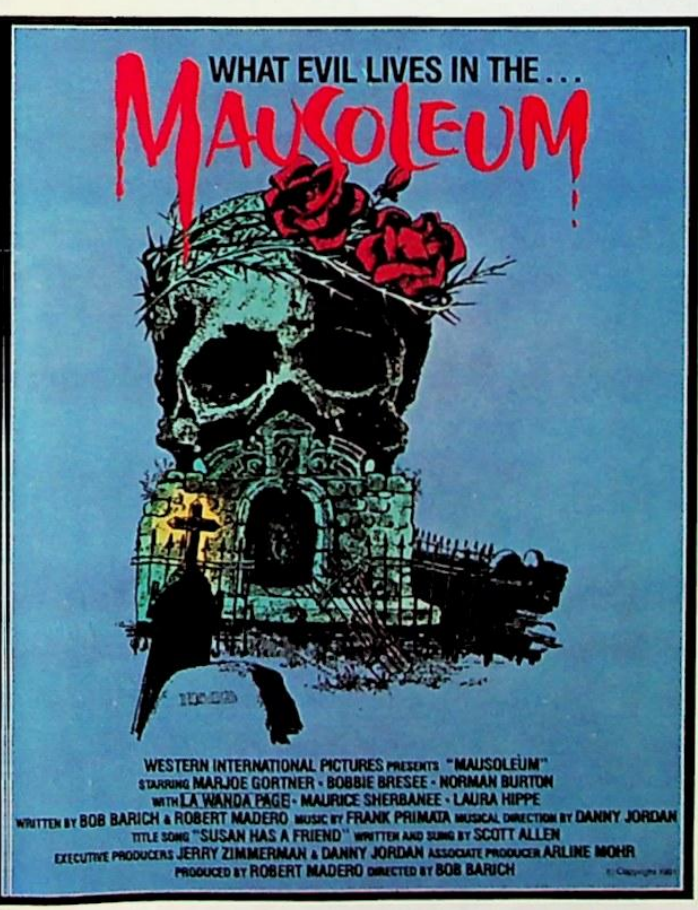
Videodrome
Réal. : David Cronenberg. « Filmplan International ». *Scén. :* David Cronenberg.
• C'est à Toronto que sera tourné, dès l'automne, le prochain Cronenberg, cinéaste apprécié pour l'unité de son œuvre.

The Visitor
« Filmplan International », d'après le roman de Chauncey Parker.
• Horreur.

Informations recueillies par
Gilles Polinien


It is
among
you.
Possessed.
Waiting...
GOLD KEY ENTERTAINMENT PRESENTS
the Demon
A PERCIVAL RUBENS FILM
"THE DEMON" STARRING JENNIFER HOLMES AND CAMERON MITCHELL
WITH CRAIG GARDNER ZOLI MARKEY
PRODUCED, DIRECTED AND WRITTEN BY PERCIVAL RUBENS MUSIC BY NICK LABUSCHANE
A HOLLARD PRODUCTION COLOR BY TECHNICOLOR


THEY CAME FROM THE DEAD...
A MONSTROUS, CHILLING TERROR STALKING THE LIVING...
DAWN OF THE MUMMY


WHAT EVIL LIVES IN THE...
MAUSOLEUM
WESTERN INTERNATIONAL PICTURES PRESENTS "MAUSOLEUM"
STARRING MARJOE GORTNER · BOBBIE BRESEE · NORMAN BURTON
WITH LA WANDA PAGE · MAURICE SHERBANEE · LAURA HIPPE
WRITTEN BY BOB BARICH & ROBERT MADERO MUSIC BY FRANK PRIMATA MUSICAL DIRECTION BY DANNY JORDAN
TITLE SONG "SUSAN HAS A FRIEND" WRITTEN AND SUNG BY SCOTT ALLEN
EXECUTIVE PRODUCERS JERRY ZIMMERMAN & DANNY JORDAN ASSOCIATE PRODUCER ARLINE MOHR
PRODUCED BY ROBERT MADERO DIRECTED BY BOB BARICH


NIGHTKILL


GAULOISES
Blue Way
GAULOISES
BLUE WAY
FILTRE
FILTRE
P. COULON
GAULOISES BLUE WAY
20 CIGARETTES FILTRE